الارتقاء بمستوى ما ينشر.!

● ألمح كاتبنا الأستاذ حسين بافقيه في مقدمة العدد الماضي من **جذور**، إلى ما يقدم هذا الإصدار التراثي إلى قرائه، وأن بعضه جيد، والبعض الآخر لا يرقى إلى مستوى البحث، وإنما هي مقالات عابرات.! وأريد أن أؤكد للكاتبين، أن يراعوا المستوى فيما يكتبون ويقدمون إلى - **جذور**، لأن إصداراً دورياً يعنى بالتراث -، ينبغي أن يراعى فيه الارتقاء والمستوى الذي يضيف جديداً ويهم القارئ.!

ولعل **جذور** وكذلك **علامات**، تتسامح إلى حد ما، فيما يصلها ويقدم إلى القارئ، غير أن هذا التسامح، لا ينبغي أن يكون على حساب قيمة ما يكتب ويقدم، وعلى حساب القارئ، الذي يهتم بمطبوعات النادي، ذلك أننا وهو والكاتبون المتميزون، يقدرون القيمة قبل غيرها، ليصبح ما ينشر ذا قيمة.!

إننا مدعوون من قبل بعض الصديق، إلى - تحكيم -، الموضوعات التي تنشر في هاتين المطبوعتين، ليفضي بنا ذلك إلى مستوى ذي مستوى جيد، إن لم يكن متميزاً.. ولعلنا لو فعلنا ذلك، لاختفى بعض ما يصلنا من بعض كاتبينا، لأنه أسقط، من ضعف مستواه.. ذلك أن الأدب تفسده السرعة، ونحن لا نريد الهبوط بمستوى هاتين المطبوعتين اللتين توزعان مع **نوافد**، **الراوي**، على مستوى الوطن العربي.. لذلك، فإننا نهيب ببعض كاتبينا المتعجلين، ألا يثقلوا

علينا بكل ما تفرزه أقلامهم، وأن يتخيروا ما يقدمون إلينا للنشر، لأنا وهم، ولاسيما الذين يغارون ويحترمون من يتعاملون معه، أن يمدوه بخير ما يقدم، ليلقى الاحتفاء والقبول عندنا، ثم عند القارئ، الذي نحترمه، ونقدر ذكاءه وأحكامه على ما يقدم إليه.!

وإلي جانب الاهتمام بالنصوص الجيدة، أرجو أن يجنبونا الخوض في أغوار الفلسفة، وكذلك القضايا الدينية والتصوف، لأن إصداراتنا أدبية وبحثية صرفة، في الأدب والثقافة، بعيداً عن المتاهات، التي لا تفضي إلى ما ينفع الناس.!

وأن يعذرنا بعض كاتبينا، الذين يلحون أن نرد عليها بمجرد أن نتلقى نتاجهم، لأن ذلك يشغلنا، ومادمنا لا نكتب إليهم بالاعتذار عن نشر ما وصلنا، فما عليهم إلا أن ينتظروا فرصة النشر، لأن ما يصلنا من موضوعات، أكثر من طاقة إصدار فصلي.!

وثمة جانب آخر، وهو عدم الدقة في مراجعة البحث قبل إرساله إلينا.. فما أكثر ما يصادفنا من هوامش ساقطة ومختلة، وصفحات ناقصة.. وكل ذلك يضيّع الوقت ويعطل النشر، أو يصدر مخلخلاً..!

إننا نحتفي بكتابنا، راجين أن يقدروا ظروفنا، كما نحتفي بقرائنا، الذين يتابعون ما نقدم إليهم، شاكرين ثقتهم فينا، وفي مطبوعاتنا، ونسأل الله العون والسداد.!

رئيس التحرير

الجمان

في تشبيهات

القرآن



محمد رجب البيومي

هذا كتاب خفيف الظل، بارد النسيم، يتحدث عن التشبيهات في كتاب الله، حديث الأديب الذواق الذي يتجافى خشونة التأليف العلمي، ويريدُ أن يقدِّم لقارئه باقات نضرة من كتاب الله في نمط من التفسير البياني يشجِّعه على القراءة الممتعة، ولو سلك البيانيون سبيله لسهّلوا على الناشئة طريق البلاغة بنوع عام والبلاغة القرآنية بنوع خاص، وقد يُنكِر هذا العصر أسلوب الاستطراد والانتقال من الآية إلى القصة إلى المقطوعة الشعرية في التأليف، ولكنَّ عصر المؤلف يرحب بهذا الاستطراد ويعتدُّه طرداً للملل، ودفعاً للسأم، وأنا أعلم أن قارئي اليوم يجد فيه من الفائدة العلمية في باب التشبيه ما يتعذَّر أن يجده في الكتب الرسمية للبلاغة الأعجمية التي ازدحم بها العصر المملوكي وما وليه حتى بزغ عصر النهضة الحديثة فأخذت نسائم الابتكار تهبّ. ولكن بوناء وتُؤدة، وقد طُبع هذا الكتاب عدة طبعات، وقام على نشره أكثر من محقق في القاهرة وبغداد والرياض فلاقى أحسن القبول لوضوح نهجه، وسهولة مجتناه! وأنا أعجب لكتاب واحد من كتب التراث يقوم على نشره ثلاثة من المحققين، ويتركون كتباً أخرى مجفوّة مهملة! وكان على المحقق الثاني وكذلك الثالث أن يبحثا عن كتاب آخر ليطالعه القراء بما لا يعهدون، أما ادعاء إضافة الجديد في سطر أو سطرين بل في صفحة، فهو ادعاء يجلب الابتسام.

ومؤلف الكتاب أديب موسوعي يجمع إلى علوم الأدب والبلاغة

علوم الحكمة والفقه والتفسير، وقد أحصى له الدكتور مصطفى الصاوي الجويني محقق الطبعة المصرية عدة مؤلفات أدبية وعلمية، كما كان المؤلف شاعراً ترك ديواناً لم يُتح له الظهور، وما عُرف من شعره من النوع الوسط الذي لا يجعله يتقدم على معاصريه مثل أبي المظفر الأبيوردي، ونحن نعرف كثيراً من الأدباء والعلماء يتعاطون الشعر على غير استعداد، ويعدونه نفثة مَصْدور، ولا حرج في ذلك.

نشأ المؤلف أبو القاسم عبدالله بن مهر بن الحسين بن ناقيا بالعراق، ووُلد في منتصف ذي القعدة سنة 410هـ، بمكانٍ يسمى الحريم الطاهري وهو عدة منازل تطل على دجلة ببغداد، وكان ذلك في أواخر العهد البويْهي، ولم يحظ لديه بطائل، حتى جاء العهد السلجوقي فأشرق نجمه وصار من خاصة السلطان ملكشاه السلجوقي وقد ألف له هذا الكتاب، وكانت فيه دعابة وتسلُّط على زملائه، فضاقوا به ورموه بالإلحاد، ونسبوه إلى ما يعرف بالتعطيل، وهذه تهمة باطلة تدحضها مدافعته عن السّنة في كتابه، وهو الوثيقة الباقية، وكم رأينا من أفاضل وُسِمُوا بالزندقة، وقال عنهم المفترون ما قالوا وجاءت كتبهم الأدبية تنمّ عن حسن الخلق، وقوة الإيمان، مثل ابن المقفع الذي اتهم ظلماً بالإلحاد والمجون، ولكن عارفيه يرفضون ذلك، وما بقي من آثاره أكبر شاهد على ما يهرف به المرجفون، كذلك نجد في كتاب الجمان ما يبطل هذه الدعوى، حيث يواجه من أنكروا وجود الجن والشياطين من الملاحدة مواجهة المدافع عن كتاب الله فيقول[1]:

«وقد تزيَّد بعض العرب في هذا الباب، مما يتعلق به قوم من الملحدة في نفي ما جاء بالكتاب (القرآن الكريم) ليّاً بألسنتهم وطعناً في الدين، فقد جحدوا أن يكون هذا الصنف من المخلوقات في العالم، وما أعجب هذا القول مع الإقرار أن أنواع الحيوان وهو بعض المخلوقات لا يقع الإحصاء عليها، ولا يحيط العلم بها، فكيف يكون العجز عن

معرفة الشيء حجة في نفيه، على أن دعاوى العامة في هذا الباب كثيرة وأكاذيب العرب جمة فمن ذلك قولهم إن أبا ليلى الطهوي قتل الغول، وكذلك يقولون عن تأبط شراً، ويَرْوون في ذلك الأشعار الكاذبة، وأن عمرو بن يربوع تزوّج السعلاة، وولدت له وما جرى هذا المجرى».

وقائل هذا النص يعجب ممن تزيدوا في أخبار الجن وأشعارهم، وقد يأخذ عليه بعض النقاد أنه روى هذه الأخبار بإسهاب، ونقل الشعر بإطناب، وهو مأخذ مردود، لأن الشعر إذا نُظم، يُروى، ولا يُسأل عن مبلغ صدقه أو كذبه إذ صار أدباً يذاع، والأساطير المكذوبة لها كتبها في الشرق والغرب وما قال أحد لماذا يدوّنها المؤلفون!

وقد جاء الكتاب منقوصاً غير كامل لأن ما عثر عليه من الصفحات لا يُعطي الصورة التامة التي كتبها المؤلف، وقد اعترف المحقق أن الكتاب قد وصل إليه ناقصاً، وقد توفر على تحقيقه سنوات طويلة قرابة أحد عشر عاماً ليصل به حلقة من حلقات الدراسة البلاغية للقرآن الكريم! وما لحظه المحقق من نقص لحظتُه معه، لأن المؤلف بدأ بحديث التشبيهات القرآنية في سورة البقرة فسورة آل عمران ولم يرد شيء عن سورة النساء وسورة المائدة بل قفزت النسخة المطبوعة إلى سورة الأنعام وبعيد كل البعد أن يتجاوز المؤلف هاتين السورتين الطويلتين فلا يجد فيهما شيئاً مما هدف إليه من التشبيه. وكذلك ترك الحديث البياني عن سور يوسف والتوبة والأنفال والإسراء والفرقان والقصص والروم ولقمان والسجدة وسور مماثلة لا أطيل في سردها، مما يدل على أن النقص لم يكن في جزء متصل من الكتاب، بل كان في أجزاء متفرقة، وفي بعض الأحيان نجد السياق مبتوراً في السورة الواحدة، فقد ترك المؤلف بغتة الحديث عن التشبية في الآية الكريمة من سورة يونس **﴿إنما مثل الحياة الدنيا كماء أنزلناه من السماء فاختلط به**

نبات الأرض﴾[2] إلى كلمتين من آية تالية دون أن يذكر الآية تامة كعهده وقد قال المحقق في هامش الصفحة: «يبدو هنا سقط»[3]، والذي دلَّ على هذا السقط عدم ذكر النص القرآني، وقد يكون هناك أمثلة لآيات كاملة سقطت كلها فلم يلتفت إليها أحد.

والكتاب مؤلَّفٌ حسب توارد السور القرانية في المصحف الشريف، وهو لا يستقصي الصور التشبيهية في السورة، بل يكتفي بأمثلة يسيرة، وما يتركه كثير كثير، وقد سمى كتابه (الجمان في تشبيهات القرآن) وكان الأدق أن يسميه (الجمان من تشبيهات القرآن) لأن من البعضية تُعفيه من المؤاخذة، ولكن هكذا جاء اسم الكتاب، وبمطالعة ما افتتح به المؤلف كتابه نجده بدأ حديث التشبيه في سورة البقرة بقوله عز وجل **﴿ثم قست قلوبكم من بعد ذلك فهي كالحجارة أو أشد قسوة﴾** فقال[4]: «قست أي غلظت ويبست وعست، فكأن القسوة في القلب ذهاب اللين منه والرحمة والخشوع والرقة، ومعنى قوله تعالى **﴿من بعد ذلك﴾** يريد من بعد إحياء الميت لكم بعضوٍ من أعضاء البقرة، أي هذه آية عظيمة كان يجب على من شاهدها فشاهد بمشاهدتها من قدرة الله ما يزيل كل شك؛ أن يلين قلبه ويخضع، والخطاب ها هنا (بذلك) للجماعة، ولم يقل ذلكم لأن الجماعة تؤدي إلى لفظ الجميع والفريق، فالخطاب في لفظ واحد، ومعنى جماعة».

ثم قال بعد حديث عن سكون الهاء في قوله تعالى **﴿فهي﴾** وعن الرفع والنصب في قوله **﴿أشد قسوة﴾** «وإنما شبّه الله عز وجل قلوبهم في القسوة بالحجارة لأن الحجارة غاية في المثل، واستشهد لذلك بعدة أبيات مختلفة لثلاثة عشر شاعراً لا أطيل بذكرها، ولم ينس أن يستشهد بنص مماثل من الكتاب العزيز هو قوله تعالى **﴿وقودها الناس والحجارة﴾** ثم التفت إلى ملحظ فني دقيق حين قال بعد الاستشهاد الشعري المطيل[5]:

«فأما من قصد محض التشبيه في هذا الباب، واعتمد في أخذه على لفظ الكتاب، فإنه وقف دون استيفاء المعنى بمثل قوله تعالى **﴿أو أشد قسوة﴾** وما يتبع هذا القول من الدلالة عليه والحجة فيه، والتعليل له وكذلك كل ما ينقله الشعراء أو غيرهم من أرباب البلاغة إلى كلامهم من معاني القرآن لا يبلغون شأوه، ولا يدركون مثاله إعجازاً وإعوازاً وإباءً وامتناعاً. ثم بيَّن جل اسمه كيف كانت قلوبهم أشد قسوة من الحجارة فقال **﴿وإن من الحجارة لما يتفجر منه الأنهار، وإن منها لما يشقّق فيخرج منه الماء، وإن منها لما يهبط من خشية الله﴾**.

فهذا النص يدل على أن المؤلف لا يكتفي بإيضاح صورة التشبيه، ولكنه يعالج مسائل النحو والصرف معالجة دقيقة، ثم يعيب على من قبلوا المراد من قوله **﴿أو أشد قسوة﴾** حين وقفوا بالتشبيه عند الحجارة وحدها، مع أن هذه العبارة ذات دلالة واضحة في تأكيد المعنى المراد وانتقل إلى النحو فقال[6] في معنى (أوْ) «وهي هنا لغير معنى الشك، ولكنها (أو) التي تأتي للإباحة كما تقول «جالس الحسن أو ابن سيرين»، والمعنى هما أهل للمجالسة، فإن جالست أحدهما فأنت مصيب، وإن جالستهما معاً فأنت مصيب، والتأويل: اعلموا أن هؤلاء إن شبهتم قسوتهم بالحجارة، فأنتم مصيبون، أو بما هو أشد فأنتم مصيبون فلا تصلح أن تكون هنا أو بمعنى الواو، وكذلك قوله تعالى **﴿مثلهم كمثل الذي استوقد ناراً﴾** ثم قال: **﴿أو كصيِّب من السماء﴾** يعني المنافقين، أي إن مثلتموهم بالمستوقد فذلك مثلهم، أو بالصّيب فهو لهم مثل، أو مثلتموهم بهما جميعاً فهما مثلاهم، فالتمثيل مباح لكم فيهم».

ويلحظ الدارس أن الاستشهاد بالمثلين السابقين، جاء بعد تفسير قوله تعالى **﴿ثم قست قلوبكم﴾** مع أن ترتيب الآيات في المصحف الشريف يجعل هذين المثلين قبل الآية المشار إليها، وهذا يدل على أن

المؤلف لم يكن يلتزم خطة منهجية في تفسيره، بل يختار من السورة ما يشاء، وقد يأتي بآية في منتصف السورة، ثم يكرُّ على آية في أولها، ولم يذكر مؤرخوه أنه كان أستاذاً يُملي على طلابه هذه الدروس فنقول إن مناقشة الطلاب هي التي دعته إلى عدم اتباع النسق الترتيبي، باعتبار ما يوجّهونه من أسئلة، ولكن الظاهر أنه كان يكتب مقال التفسير، كما يكتب المقال الأدبي، دون ترتيب سابق، وهذا لا يعد مأخذاً في تأليف كثير من معاصريه! وهو الآن مأخذ صريح.

ونتابع ما قاله ابن ناقيا البغدادي في تفسير المثلين الذين استدعاهما المقام لنرى نمطاً من التحليل البياني للتشبيه يُضيء دون ظلمة، فقد قال في تحليل قول الله[7] **﴿مثلهم كمثل الذي استوقد ناراً﴾**. هذا التشبيه للمنافقين في تجملهم بظاهر الإسلام، وحقنهم دماءهم بما أظهروا، فمثل ما تجملوا به من الإسلام كالنار التي يستضيء بها المستوقد، وقوله تعالى **﴿ذهب الله بنورهم﴾** معناه اطلاع الله المؤمنين على أمرهم، فقد ذهب منهم نور الإسلام بما أظهروا من كفرهم، ويجوز أن يكون ذهب الله بنورهم في الآخرة. أي عذّبهم فلا نور لهم على الحقيقة: لأن الله قد جعل للمؤمنين نوراً في الآخرة وسلب الكافرين هذا النور بدليل قوله تعالى **﴿انظرونا نقتبس من نوركم قيل ارجعوا وراءكم فالتمسوا نوراً﴾**.

ثم المثل الثاني **﴿أو كصيِّب من السماء﴾** قال عنه المؤلف[8] «والمعنى كأصحاب صيّب، فجعل دين الإسلام مثلاً لهم فيما ينالهم من الشدائد والخوف، وجعل ما يستضيئون به من البرق، مثلاً لما يستضيئون به من الإسلام، وما ينالهم من الخوف في البرق، بمنزلة ما ينالونه من الخوف من القتل بدليل قوله تعالى {**يحسبون كل صيحة عليهم﴾**».

هذا نموذج من أسلوب المؤلف من تفسير التشبيه، وهو كما نرى

بعيد عن مسلك عبدالقاهر وقد سبقه في اتخاذ بعض المصطلحات البيانية مثل التشبيه التمثيلي، والتشبيه المركب وما إليهما، ويخيّل إليّ أنه لم يقرأ كتابيْ عبدالقاهر لأن من قرأهما لابد أن يفيد من طريقته، حيث لم تكن جافة ملتوية، بل كانت ناصعة ساطعة، ولعل محفوظ ابن ناقيا الشعري قد أتاح له أن يقدم للقارئ بعض الموازنة بين ما جاء في كتاب الله، وما حام عليه بعض الشعراء من المعاني لينتهي إلى قوله المصيب[9] «ولفظ التنزيل من التفاوت ما هو ظاهر ظهوراً شديداً لا يخفى على ذي لب إذ أسهمها نظره، وعاطاهما تأمله».

ونحن نعلم أن أبا بكر الباقلاني في إعجاز القرآن، حاول أن يقيم موازنات بين أرقى القصائد الشعرية في رأيه، فاختار قصيدتين للبحتري وامرئ القيس، فعرضهما عرضاً أدبياً ليوضح ما بهما من المآخذ الفنية وينتهي إلى الحكم بتفوق كتاب الله على الأسلوب الشعري، والقضية التي يحاول التدليل عليها واضحة معترف بنتيجتها الحاسمة في صف الكتاب المعجز، ولكن مسلكه الأدبي لا ينهض به، لأن اختيار قصيدة ذات أفكار بعيدة عن معاني القرآن لتكون مجالاً للموازنة في الصياغة التعبيرية فحسب، لا ينهض بالموازنة المرجوّة على وجه صحيح، ولكن ما فعله صاحب الجمان أقرب إلى الصواب، حيث يأتي بالنص القراني الشريف، ليتبعه بأبيات تحوم معانيها، أو بعض معانيها (بتعبير دقيق) حول النص، وهنا يشرق البيان القرآني في أجلى أبهائه، ففي حديثه عن التشبيه في قول الله عز وجل **﴿ثم قست قلوبكم من بعد ذلك فهي كالحجارة أو أشد قسوة﴾** أخذ ابن ناقيا يعرض بعض ما يحفظه من الشعر بشأن قسوة الحجر وشدة صلابته فاستشهد[10] بأبيات منها قول الفرزدق:

أمّا العدو فإنّا لا نلين له   حتى يلين لضرسِ الماضغ الحجرُ

وقول الآخر:

ما أطيبَ العيش لو أن الفَتَى تنبو الحوادث عنه غير مكلوم

وقول عمر بن ملقط الطائي:

مَن مبلغٍ عمراً بأنَّ المرءَ لم يُخْلق صباره[11]
وحوادث الأيام لا يَبْقى لها إلا الحجاره

وقال المؤلف عقب ذلك: قال تعالى في صفة جهنم **﴿وقودُها الناس والحجارة﴾** فحذّر منها بإعلامه أنها تأكل الحجارة. قال أبو ذُؤيب الهذلي يصف شدة ما نزل به من المصيبة بما مثّله في قوله:

حتّى كأني للحوادث مروة بصَفا[12] المشقر كلّ يوم تُقرع

وقال عقبة الأسدي:

مُعَاوِيَ إنّنا بشرٌ فأسجِحْ فلسنا بالجبال ولا الحديد
أكلتمْ أرضَنا فجرَّزْتمونا[13] فما من قائم أو من حصيد

وقال العذري:

ولو أنّ ما بي بالحصى فلق الحَصَى وبالرّيح لم يُسمع لهنّ هبوب

وقد أكثر المحدثون في تغزّلهم من تشبيه قلب المحبوب بالحجر كقول الشاعر:

يلينُ مَن لا أريد رقّته وقلبُ من أشتهيه كالحجر

وقول الحكمي:

فياليتَ شعري أمِنْ صخرة فؤادك هذا الذي لا يلين

والمعنى ملحوظ في قول كثير:

كأنّي أنادي صخرة حين أعرضت من الصمّ لو تمشي بها العُصْم زلّت

وقول الآخر:

ولو أن ما أشكو إليكم شكوتُه إلى جَبل لارْفَضّ أو لتصدعا

إلى أبيات غير ما قدمت لا أطيل بذكرها، وابن ناقيا بهذا الإسهاب يحاول أن يربط أقوال الشعراء بالنص القراني ليتضح الفرق في موضوع واحد، فهو أهدى سبيلاً من الباقلاني في اختياره لقصيدة ما دون مناسبة تهيئ الاختيار.

وهذا الإمعان في متابعة التشبيه الشعري سبق به ابن أبي عون الأديب الناقد المتوفى سنة 223هـ حين صنّف في هذا المضمار كتاباً سمّاه (التشبيهات المشرقية) ذكر فيه نماذج شعرية تنتمي إلى التشبيه بنوعيه الجيد والرديء، ليحكم على كل نوع بما يراه رفعاً وخفضاً. وقد قسّم الشعر في مقدمة كتابه إلى ثلاثة أقسام: المثل السائر، والاستعارة الغريبة، والتشبيه النادر، وقدّم لكتابه بحديث عن التشبيهات القرآنية، ولعله كان الملهم لابن ناقيا أن يخص هذه التشبيهات بكتاب خاص، وهو لم يشر إلى ذلك فيما كتب، ولكنه غير مستبعد، وهذه الأشعار ثروة أدبية اختارها أديبان بارعان!

وكنت أوثر أن يكون التفسير البياني للتشبيه موضوعياً، بمعنى أنه لا يسير على نهج السور المرتبة في كتاب الله بدءاً وخاتمة، فيبدأ بالبقرة وينتهي بسورة الناس، بل بمعنى أن يأتي بالموضوع الواحد في السور المختلفة ويجعله موضوعاً للدرس الموازن، فهذا أقرب الأعمال إلى النهج الفني، وإخال المؤلف قد اهتدى إلى مثل مما أشير إليه حين تعرّض للتفسير البياني لقوله تعالى في سورة يونس[14] ﴿**إنما مثل الحياة الدنيا كماء أنزلناه من السماء فاختلط به نبات الأرض مما يأكل الناس والأنعام حتى إذا أخذت الأرض زخرفها وازيّنت وظنّ أهلها أنهم**

قادرون عليها أتاها أمرنا ليلاً أو نهاراً فجعلناها حصيداً كأن لم تغن بالأمس﴾.

فقد شرح هذه الآية شرحاً بيانياً ثم قرنها بآية أخرى[15] هي قول الله عز وجل في سورة الكهف **﴿واضرب لهم مثل الحياة الدنيا كماء أنزلناه من السماء فاختلط به نبات الأرض فأصبح هشيماً تذروه الرياح وكان الله على كل شيء مقتدرا﴾.**

وانتقل إلى آية ثالثة هي قول الله عز وجل[16] في سورة الحديد: **﴿اعلموا أنما الحياة الدنيا لعب ولهو وزينة وتفاخر بينكم وتكاثر في الأموال والأولاد كمثل غيث أعجب الكفار نباته ثم يهيج فتراه مصفراً ثم يكون حطاماً، وفي الآخرة عذاب شديد﴾.**

فهذه النصوص الثلاثة اختارها المؤلف في حديثه عن النص الأول في سورة يونس، ولو أنه فطن قبل أن يؤلف الكتاب إلى اختيار الأشباه والنظائر ذات الموضوع الواحد لتكون جميعها في فصل واحد لكان منهجه التأليفي إذ ذاك أصوب وأنفس.

وقد قال عن النص الأول في سورة يونس[17] بعد أن ذكر بيتاً للنابغة، والتشبيه في الآية أحسن موقعاً وأبلغ معنى من جميع ما وُصف به حال الدنيا وميْل النفوس إليها، والاستمتاع بلذتها، فكذلك حالَ الماء والنبات في النضارة والحسن ثم العود إلي الجفاف واليبس، وقد ذكرت العرب ذلك في أشعارها.... وقد استعملوا من الاستعارة والشبيه وضرب المثل بالرياض والنبات في أحوال صَرفوا إليها أعنة القول وسلكوا فيها من مذهب البديع ما يخرج بنا ذكره عن قصد السبيل».

وقال عن النص الثاني في سورة الكهف عقب الحديث عن النص الأول وتحت عنوان (سورة يونس)[18] «الهشيم النبات الجاف الذي تَسْفيه الرياح، فأعلم الله تعالى أن الحياة زائلة، ودليل ذلك أن الذي

مضى منها بمنزلة ما لم يكن. وقد قال النبي صلى الله عليه وسلم: الدنيا حلوة خضرة، فمن أخذها بحقها بورك له فيها[19]، يعني غضة حسنة وأصله من خضرة النبات، وسُمي الخضر لأنه يخضر ما حوله، ومنه قيل للرجل إذا مات شاباً اختضر، وحكى أن شيخاً من العرب كان قد أولع به شاب إذا رآه قال: أجززت يا أبا فلان - بمعنى أنه حان له أن يجز ويقطف - فقال له الشيخ: وتختضرون».

أما النص الثالث فقد ذكره[20]، وضاع ما قاله فيما سقط من الأوراق، لأن الانتقال الفجائي بعده إلى آية أخرى غير متصلة ينبئ بوجود هذا الذي كُتب وضاع!

فإذا أراد القارئ أن يعرف كم بيتاً استشهد بها المؤلف حول معاني هذه الآيات الكريمة فليعلم أنه ذكر مائة وعشرة من الأبيات! وهي ذخيرة منتقاة من الشعر العربي في الجاهلية والإسلام، مما يجعلنا نجد الكتاب في عداد كتب المختارات الشعرية لولا ما اتجه إليه في تصحيحه الأول من الحديث عن تشبيهات القرآن!

وليست الشواهد الشعرية وحدها هي التي جاءت في سياق التحليل الأدبي، بل ورد الحديث الشريف وأقوال تروى عن المسيح وابن مسعود والحسن البصري وعمر بن عبدالعزيز والأصمعي وأبي عبيدة وابن المعتز ولبيد العامري، وأبي الطمحان وأبي النجم العجلى، ومحمد بن واسع، وابن همام السلولي، ثم نقل عن المرزباني قصة طويلة أرهق القارئ إذا قمت بتلخيصها، وكل ذلك في ضوء النص القرآني الشريف.

والتفات المؤلف إلى الآيات المتماثلة في السور المختلفة مما يحمد له، كما قدمنا المثال لذلك من آيات الدنيا وزهرتها الخالبة ثم فنائها المستأصل، وله نظائر أذكر نموذجين لهما، لأدعو الباحثين في البيان القرآني إلى كتابة بحوث تهتم بالمعاني المشتركة في التشبيه دون تقيد

بالتفسير الجزئي، ليكون من مجموعها ما يلقي مزيداً من الضوء على اكتمال التصوير البياني للقرآني في محيط متسع، أما النموذج الأول، فقد تعرض المؤلف لتفسير قوله تعالى في سورة الأنعام **﴿أولئك كالأنعام بل هم أضل، أولئك هم الغافلون﴾** فقال[21]: وصفهم بأنهم لا يبصرون بعيونهم، ولا يفعلون بقلوبهم، فجعلهم في تركهم الحق، وإعراضهم عنه بمنزلة من لا يسمع ولا يعقل، ثم قال: بل هم أضل، وذلك أن الأنعام تبصر منافعها، ومضارها، فتلزم بعض ما تبصره، وهؤلاء يعلم أكثرهم أنه معاند، فيقدم على النار» ونظير هذه الآية قوله في سورة أخرى **﴿أم تحسب أن أكثرهم يسمعون أو يعقلون، إن هم إلا كالأنعام بل هم أضل سبيلاً﴾**، أي ليس يسمعون ما تقول يا محمد سماع طالب الإفهام، بل كسماع الأنعام! وهذان النصان الكريمان متفقان في التشبيه، يُذكر أحدهما بالآخر دون كبير عناء، أما النص الثالث فهو متفق في مدلوله العام لا في تصويره الفني الدقيق، وقد أخذه المؤلف من قوله تعالى[22] **﴿ومثل الذين كفروا كمثل الذي ينعق بما لا يسمع إلا دعاء ونداء صم بكم عمي فهم لا يعقلون﴾** حيث قال: فإنما يقال للصحيح البصر الذي لا يعمل بصره أعمى لأنه قد حل محل من لا يبصر، وكذلك يقال للسميع الذي لا يعقل أصم، ومن ذلك قوله تعالى[23] **﴿إنك لا تُسمع الموتى ولا تُسمع الصمّ الدعاء﴾** وكما قال جل اسمه[24]: **﴿أم على قلوب أقفالها﴾**، وأضاف المثل إلى الذين كفروا، ثم شبهه بالراعي ولم يقل الغنم لأن المعنى ومثل الذين كفروا فيما يوعظون به كالبهائم التي لا تفقه ما يقول الراعي أكثر من الصوت، ومثل واعظ الذين كفروا كمثل الذي ينعق بما لا يسمع، والعرب تحذف إذا دل المعنى على ما يريدون، كما قال تعالى[25]: **﴿وأشربوا في قلوبهم العجل﴾** أي سقوا حب العجل، أضمر الحبّ لأن المعنى معلوم، وكذلك قوله تعالى[26] **﴿ومثل الذين ينفقون أموالهم في**

سبيل الله كمثل حبّة أنبتت سبع سنابل﴾، المثل للنفقة أي نفقة الذين ينفقون، وقيل المعنى ومثل الذين كفروا في دعائهم آلهتهم وأوثانهم، وهي لا تفقه كمثل الناعق بما لا يسمع إلا دعاء ونداء».

ثم استطرد فذكر قصة طريفة رواها الأصمعي عن ذي الإصبع العدواني، وعلاقتها بالنص القرآني غير قريبة فهل أراد أن يروِّح عن القارئ ببعض المرقّهات.

أما النموذج الثاني فيتحدث عن أعمال الكفرة والمشركين التي تذهب هباء دون أجر، ومن أمثلته قول الله عز وجل[27] **﴿والذين كفروا أعمالهم كسراب بقيعة يحسبه الظمآن ماء حتى إذا جاءه لم يجده شيئاً ووجد الله عنده فوفاه حسابه، والله سريع الحساب﴾** وقد شرحه المؤلف شرحاً لا يخرج عن نطاق اللغة إلا في إيضاح وجه الشبه، حيث قال[28]:

«القيعة، جمع قاع، مثل جار وجيرة، والقاع والقيعة ما انبسط من الأرض ولم يكن فيه نبات، والذي يسير فيه يرى كأنه ماء يجري وهو السراب، إلا أنه يرتفع في وقت الضحى كالماء بين السماء والأرض، قوله {يحسبه الظمآن ماء، يجوز يحسَبه ويحسِبه، ويجوز الظمان والظمآن بتخفيف الهمزة وقوله **﴿حتى إذا جاءه لم يجده شيئاً﴾**، أي إذا جاء إلى موضع السراب رأى أرضاً لا ماء فيها، فأعلم الله سبحانه أن الكافر الذي يظن أن عمله قد نفعه عند الله كظن الذي يظن السراب ماء، فإن عمله حُبِطَ وذهب، فضرب الله هذا المثل للكافر، فقال إن أعمال الكفار كهذا السراب يظن أنه الماء وليس به».

هذا ما كتبه ابن ناقيا، وفي شرحه كزازة لم أعهدها لديه، لأن المقام كان يتطلب انبساطاً في تصوير الأرض المتسعة الممتدة، ومن فوقها شعاع السراب يطول بين السماء والأرض، فيوهم الرائي أن الماء يموج ويمور، وكذلك يتطلب البحث إسهاباً في تصوير حيرة الظمآن حين

يملأ يده بدءاً ثم يراها فارغة صفراء مما أراد؛ إذ هنا يتسع المجال للإشباع والإمتاع، ولكن المؤلف ترك ذلك إلى سرد أبيات كثيرة قالها الشعراء في السراب! وما أكثر ما قال الشعراء في السراب.

ثم انتقل إلى المثال الثاني، في باب من ضاع عمله لكفره وإلحاده، فأتى بالآية التالية: ﴿**أو كظلمات في بحر لجي يغشاه موج من فوقه موج من فوقه سحاب ظلمات بعضها فوق بعض إذا أخرج يده لم يكد يراها ومن لم يجعل الله نوراً فما له من نور**﴾ ثم قال[29]: يعني أن أعمال الكافرين إذا مُثّلت فمثلها كالسراب الذي ليس بشيء، أو كهذه الظلمات التي وصف، لأنه تبارك وتعالى لما وصف نوره الذي هو للمؤمنين، أعلم تعالى أن قلوب الكافرين وأعمالهم بمنزلة الظلمة».

أكاد أعتقد أن سقطاً لحق الأوراق في هذا المكان، فمثل المؤلف في لطافة استشفافه، وحسن تذوّقه لا يترك قول الله ﴿**يغشاه موج من فوقه موج من فوقه سحاب ظلمات بعضها فوق بعض إذا أخرج يده لم يكد يراها**﴾ دون شرح بياني يكشف عن معاني الجمال التصويري في هذه اللوحة الرائعة!! والكتاب في صميمه يتحدث عن روائع التشبيه، فيمر بهذا النمط المعجز من هذا التصوير النابض الحار المتوثب دون أن يقول فيه شيئاً!

ونظير هذين النصين في باب الأعمال الملغاة دون أجر، ما جاء في قول الله عز وجل ﴿**مثل الذين كفروا بربهم أعمالهم كرماد اشتدت به الريح في يوم عاصف لا يقدرون مما كسبوا على شيء ذاك هو الضلال البعيد**﴾ فقد قال المؤلف بصدد الآية الكريمة[30] فيما يتلى عليكم مثل الذين كفروا، وتكون أعمالهم على البدل المشتمل على المعنى، العَصف شدة الريح، يقال يوم عاصف أي شديد الريح، وعصفت الريح اشتدت والتشبيه في هذه الآية كالتشبيه في قوله تعالى ﴿**يا أيها الذين آمنوا لا تبطلوا صدقاتكم بالمن والأذى**﴾ إلى قوله ﴿**كمثل صفوان**

عليه تراب﴾[31] فبين الله أن أعمال الذين كفروا في ذهابها وإحباطها كرماد ذهبت به الريح يوم عصفها، وكذلك بين أن العمل يبطل بالمن والأذى كما يبطل بالرياء، وكما يذهب الوابل التراب عن الصفا». وقد رجعت إلى تفسير سورة البقرة الذي كتبه المؤلف باحثاً عن هذه الآية الكريمة، فلم أجده تعرّض لها في شيء. وها هو ذا يذكرها في موضع آخر حين تعرض لآية مماثلة من سورة إبراهيم، ولو ضمَّ النظير إلى النظير في موطنٍ واحدٍ لكان أولى وأوفق.

ماذا أريد أن أقول؟

أريد أن أقول إن مذكرات كثيرة تُكتب في البيان القراني لطلاب الكليات الجامعية، وتعرض ما يروق وما لا يروق، والأولى بأصحاب هذه المذكرات أن يكمّلوا النقص الذي وقع فيه ابن ناقيا فيكتبون عن التشبيه البياني كتابة موضوعية مكتملة! بعيداً عن الالتزام بترتيب السور في المصحف الشريف، وحينئذ يجد القارئ أبواباً شائقة ذات معانٍ متصلة تهدف إلى غرض كريم، وقد نُسِّقت في وضعها المتسلسل أجمل تنسيق! وفيما قدّمت من الأمثلة ما يقدّم النموذج المتواضع لما أريد!

وما أريده لكتاب الله، أريده للحديث النبوي الشريف، وقد ألمَّ المؤلف ببعض الآثار النبوية الشريفة محللاً ما بها من التشبيه الأدبي، ولم يخرج عن الموضوع في شيء، لأن اتصال معاني الآيات الكريمة بمعاني الحديث الشريف أوجد ترابطاً بين القرآن والسنة، ترابطاً فكرياً يتصل بالمادة العلمية وترابطاً أدبياً يتصل بالتصوير البياني، والحديث شعاع من نور القرآن يستمد من ضيائه، ويهتدي بسناه، فيكون التصوير الأدبي لمجازه البياني حلقة من حلقات الأدب الإسلامي المنشود.

ذكرت من قبل شرح ابن ناقيا لقول رسول الله[32] (الدنيا خضرة

حلوة، فمن أخذها بحقها، بُورك له فيها) وأذكر الآن هذين الأثرين من بيان النبوة.

1 - قال صلى الله عليه وسلم[33]: (**مثل المؤمن مثل الخامة من الزرع تميلها الريح مرة كذا ومرة كذا، ومثل المنافق مثل الأرزة المُجْذية على الأرض يكون انجعافها مرة**). فقال المؤلف: المجذية الثابتة في الأرض فشبه المؤمن بالخامة تميلها الريح، لأنه مرزأٌ في نفسه وأهله، والكافر كالأرزة التي لا تميلها الريح فهو لا يُرزأ في شيء حتى يموت، والانجعاف الانقلاع.

2 - قال رسول الله صلى الله عليه وسلم[34]: «**مثل المؤمن الذي يقرأ القرآن مثل الأترجة، ريحها طيب، وطعمها طيب، ومثل المؤمن الذي لا يقرأ القرآن كالتّمرة طعمها طيب ولا ريح لها، ومثل المنافق الذي يقرأ القرآن مثل الريحانة ريحها طيب ولا طعم لها والمنافق الذي لا يقرأ القرآن كالحنظلة ريحها كريه وطعمها خبيث**» والتشبيه بالأترجة في الأول والتمرة في الثاني واضح، أما تشبيه المنافق بالريحانة ففيه غموض، لذلك عقب عليه المؤلف بقوله[35]:

«وإنما شبه عليه السلام قارئ القرآن من المنافقين بالريحانة، لأن ظاهره حسن لا يعمل بحسنه، فكذلك الريحانة لا تدل على طعم ينتفع به، ثم بالغ في ذم المنافق الذي لا يقرأ القرآن فشبّهه بالحنظلة ظاهراً وباطناً، في ريحها وطعمها، يريد أنه لو فاح ريحه لكان كريهاً» هذا وللشريف الرضي كتاب عن البيان في الحديث النبوي سمّاه (المجازات النبوية)، وهو تعويض لنقص في المكتبة البيانية في التراث العربي القديم، قبل أن تظهر المؤلفات الحديثة محللة روائع هذا البيان.

وبمناسبة الحديث عن (المجازات النبوية) نعلم أن للشريف الرضي كتاباً يسمى (تلخيص البيان) أشرت له من قبل، وكان المظنون أن ابن

ناقيا قد انتفع به لأن موضوعه (الجمانُ في تشبيهات القرآن) يحمل بعض ما اتجه إليه الشريف في كتابه، إذ كتاب الشريف لا يقف التشبيه وحده كما أوضحنا ذلك في الفصل الخاص به، ولكن المؤلف يقول في خاتمة كتابه:

«وهذا ما أدى إليه الوسع من تأليف هذا الكتاب مع دُثور الحفظ، وتقسيم الفكر، وكلال الخاطر، وعدم الروية لمقارعة صروف الزمان، ومنازعة خطوب الأيام، وإن كنا غير مسبوقين إلى إذاعة سرّه، وافتضاض عذره، واجتناء ثمره على كثرة ما ألف السلف من الكتب في أنواع علوم القرآن، ولم يُفردوا لهذا النوع كتاباً، ولم يفتحوا للقول فيه باباً».

فالمؤلف يعترف أنه غير مسبوق، وأن من تقدموا للتأليف في علوم القرآن لم يُفردوا لهذا النوع من التأليف كتاباً، ولم يفتحوا للقول فيه باباً، وقوله هذا لا يكفي في نفي اطلاعه على كتاب الشريف الرضي، ولكن مقارنة الآيات التي جاءت بكتابه ببعض ما يماثلها في كتاب الشريف. تدل على أن ابن ناقيا لم يرجع إليه، بل لم يرجع إلى كتاب آخر غير ما قرأه في زمان الطلب، وبقيت رواسبه في نفسه لأن الرجل كان يشرح الآية بفهمه الخاص دون استكثار بالرجوع إلى المصادر، ومثله مثل من يشرح قصيدة لشاعر في مجلس أدبي، وقد طُلب منه ذلك، فهو يتكئ على مقدرته وحدها، وإذا كان المؤلف لم يتأثر بسابقيه محتذياً كلامهم فهناك سؤال آخر: لماذا غفل عنه من جاءوا بعده من دارسي كتاب الله، فلم يشيروا إلى كتابه، ولم يردوا مورده، مع أن عنوانه واضح كل الوضوح في اتجاهه البياني الخاص بكتاب الله؛ يخيل إليّ أن شهرته بالمزاح وعدم التحفظ في سلوك المنهج الخلقي الرصين، صحيحة كانت هذه الشهرة أو باطلة قد باعدت بينه وبين المتحفظين من دارسي الكتاب، فلم يجل بخواطرهم أن يجعلوا

كتاب «الجمان» مصدراً علمياً من مصادرهم، هذا إلى أنه اشتهر بتلمذته لابن الشبل البغدادي، وحديث ابن الشبل في الثورة على المسلّمات الدنيئة مما ذاع واشتهر، إذ تعاطى الفلسفة، وسلك مسلك أبي العلاء في النزعة التشككية، يتساءل عن الخير والشر وعن الثواب والعقاب، وعن الحشر والمعاد، وعين الجبر والاختيار، ومما بقي من شعره قصيدته الهمزية التي يقول فيها:

بربّك أيّها الفلك المدار   أقصدٌ ذا المسير أم اضطرار

وفيها يقول:

فإن يكُ آدم أشْقَى بنيه   بذنبٍ ما له منه اعتذار
فقد بلغَ العدو بنا مُناه   وحلّ بآدم وبنا الصغار
فماذا الامتنانُ على وجود   لغير المُوجدين به الخيار
وكانت أنْعُماً لو أن كوننا   يُخَيَّرُ قبله أو نستشار

وهذا لغوٌ شبيه بآراء أبي العلاء المتطرفة، ولكن لغو أبي العلاء لم يمنع من اشتهار كتبه، ومنع اللغو كتب ابن الشبل من الاشتهار، ثم انتسب إليه تلميذه ابن ناقيا فجرّ النحس على كتبه، على أنه فيما نعرفه من مطالعتها (والجمان شاهد على ذلك) قد سلك سبيل المؤمنين، وكتب عن كتاب الله وسنة الرسول كتابة المؤمن ذي اليقين، بل إن ما كتبه عن الأخلاق الإسلامية فيما جاء في تفسير سورة فصلت[36] وغيرها، تعليقاً على قول الله عز وجل **﴿ادفع بالتي هي أحسن﴾** ليُعدّ فصلاً رائعاً من فصول الخلق الإنساني الرفيع، وهي أقوال تخرج عن رسالة الكتاب الخاصة بالتشبيه البياني، ولكن القارئ يعيش فيها في جو الإحياء للغزالي. ولها نظائر شافية وافية في الكتاب، لاسيما ما جاء من القصص الهادف الذي يبرز عاقبة المسيئين، ومكافأة المحسنين.

ولا أترك هذا البحث دون أن أشير إلى توفيق الكاتب البياني فيما تحدّث به عن سورتي القمر والصف بنوع خاص، فقد تعرض للآيات الكريمة من سورة القمر[37].

1 - ﴿خشعاً أبصارهم يخرجون من الأجداث كأنهم جراد منتشر﴾ موازناً بين صورة الجراد المنتشر، وصورة الفراش المبثوث كما تحدث عنها في سورة القارعة، ومستشهداً بروائع الشعر العربي مما ينتمي إلى هذا المنحى.

2 - وكذلك أبدع المؤلف في حديثه عن قوله تعالى في هذه السورة الكريمة **﴿إنا أرسلنا عليهم ريحاً صرصراً في يوم نحس مستمر ● تنزع الناس كأنهم أعجاز نخل منقعر﴾**. واستشهد بالمأثور من الشعر، وفي حديثه عن قول الله **﴿إنا أرسلنا عليهم صيحة واحدة فكانوا كهشيم المحتضر﴾** واستطرد إلى حديث طويل عن النعمان بن المنذر الأكبر - وإن لم يذكر اسمه - حين نظر إلى الدنيا نظرة معتبرة، فلم يغرّه الملك الخادع، والسلطان الزائف، ومال إلى العزلة والاعتبار، وذلك كله بمناسبة ما قيل في هذه الحادثة من نظم عدي بن زيد:

ثم صاروا كأنهم ورقٌ جفّ فألْوتْ به الصبا والدبور

وقد ذكر القصيدة كلها في هذا المساق، وانتقل إلى غيرها مما قاله الأسود بن يعفر وابن مناذر، فأطرب وأمتع.

أماب بعض ما قاله رائعاً في تفسير سورة الصف، بسبيل قول الله عز وجل **﴿إن الله يحب الذين يقاتلون في سبيله صفاً كأنهم بنيان مرصوص﴾**[38] فإليك:

والتشبيه في قوله (صفاً) جامع للأوصاف في تعبئة المصاف، مع حسن الاختيار، ولطافة القول، وبيان ذلك أن أصل أجزاء وتعبئة

المصاف ثلاثة: القلب ويسمى الجمهور، والميمنة، والميسرة ويسمونهما الجنبتين، وطرفا كل جزء من هذه الأجزاء جناحاه، فالصف المستوي هو في جملته أوثق الصفوف وأسدّها، وأثبتها وأشدها، وهو الذي تمناه الله عز وجل بدلالة التشبيه. وأنه كالبنيان في استوائه، وصحة نظامه، ثم أشار إلى الوصف الذي يكون عليه، بما وصف من حال البنيان، وأما الصف الثاني وهو الداخل في الصدر، فإنه أوثق للقلب، وهو للجناحين أضعف، وإذا كان كذلك صيّروا مع كل طرف من الجناحين كردوساً من الخيل يكونان وقاية له» إلى آخر ما أبدع فيه من التدقيق وصفاً وتشبيهاً: أما ما قاله[39] ابن باقيا في تحليل قول الله عز وجل **﴿ومثلهم في الإنجيل كزرع أخرج شطأه فآزره فاستغلظ فاستوى على سوقه يعجب الزراع ليغيظ بهم الكفار﴾** فمن أنفس ما قاله البيانيون جميعاً، ولا أطيل بذكره، وحسبي أن أشير إليه.

وأقول في خاتمة هذا البحث إن الكتاب يحتاج إلى تتمة جديدة كأن يقوم باحث بياني، فيكتب كتاباً جديداً عن التشبيه، يسلك فيه مسلك الموضوع، لا مسلك ترتيب السور، ويجعل ابن باقيا من أوثق مصادره، ويستعين بغيره ممن أبدعوا في هذا النطاق مضيفاً إليهم ما يمليه الذوق والبصر والاستشفاف، وحينئذ نظفر بكتاب رائع في التشبيه القرآني، على نحو رفيع، وقد أشرت إلى ذلك فيما تقدم من الحديث.

الهوامش

1) الجمان في تشبيهات القرآن ص 80 تحقيق الدكتور الجويني، طبعة دار المعارف بالإسكندرية.
2) الجمان ص 100.
3) الجمان ص 123.
4) الجمان ص 64.

5) الجمان ص 65.
6) الجمان ص 69.
7) الجمان ص 69.
8) الجمان ص 70.
9) الجمان ص 71.
10) الجمان ص 65.
11) الصبارة: الحجارة.
12) الصفا: الصخر والمشقر مكان.
13) جرّزتمونا: أكلتمونا.
14) الجمان ص 100.
15) الجمان ص 113.
16) الجمان ص 122.
17) الجمان ص 100.
18) الجمان ص 113.
19) الجمان ص 113.
20) الجمان ص 122.
21) الجمان ص 96.
22) البقرة (171).
23) النحل 80.
24) محمد (24).
25) البقرة 93.
26) البقرة: 261.
27) الجمان ص 169.
28) الجمان ص 170.
29) الجمان ص 172.
30) الجمان ص 130.
31) البقرة: 264.
32) الجمان ص 103.
33) الجمان ص 271.
34) الجمان ص 272.
35) الجمان ص 273.
36) الجمان ص 240.
37) الجمان ص 277.
38) الجمان ص 307.
39) الجمان ص 258.



المستشرقون وخبز الشعير المذموم ومتفرقات



عباس علي السوسوة

[1]

طالعت في العدد العاشرمقالة مجبل لازم المالكي[1] (تحقيق التراث العربي - نشأته ومناهجه). ولم أجد فيها جديداً إلاّ أقل القليل. ولفت نظري في محتواها فكرة تتكرر عند (المحققين) العرب، سواء في كتبهم ومقالاتهم التنظيرية أو في تحقيقاتهم لكتب سبق أن أخرجها قبلهم بعض المستشرقين. تقوم الفكرة على ذم هؤلاء المستشرقين الذين تعلموا من أعمالهم طرق التحقيق الحديثة. ويصدق عليهم القول الشائع أنهم «مثل الشعير يؤكل ويُذم». وسنقصر حديثنا على بعض المذمومين الألمان، الذين أخرجوا قسماً من كنوزنا الأدبية إلى النور.

بعضهم اتخذ لنفسه اسماً عربياً، من حبّه لهذا التراث العربي. فهناك فلهلم آلفرت الذي أخرج دواوين الشعراء الستة الجاهليين، والأصمعيات، وديوان العجّاج وغيرها. وقد سمى نفسه (وليم بن الورد البروسي). وهناك أوجست موللر ناشر طبقات ابن أبي أصيبعة، سمى نفسه: امرئ القيس بن الطحان، وفريتس كرنكو يسمي نفسه الحاج سالم الكرنكوي. وبعضهم احتفظ باسمه الأصلي مثل: هلموت ريتر الذي أخرج (مقالات الإسلاميين واختلاف المصلين) لأبي الحسن الأشعري، و(أسرار البلاغة) لعبدالقاهر الجرجاني.

فأما وليم بن الورد فقد هاجمه عبدالسلام هارون وأحمد محمد

شاكر في مقدمة تحقيقهما مجموعة (المفضليات) للمفضل الضبي، ومجموعة (الأصمعيات) للأصمعي. كان الهجوم قاسياً ومع ذلك اعتمدا على نشرته. وقالا عن إحدى النسخ التي فاتته: «ولولا ظروف الحرب الحاضرة لاجتهدنا في إحضار نسخة مصورة عنها لندرسها، لعلنا نستنبط منها أشياء لا نستطيعها وهي غائبة»[2]. والمقصود بالحرب: العالمية الثانية. وقد مرت عقود ولم يرجعا إلى هذه النسخة المزعومة، إلى أن انتقلا من الحياة الفانية إلى الدار الآخرة.

كذلك استفاد عبدالسلام هارون في تحقيقه كتاب (الاشتقاق) لابن دريد، من نشرة فستنفلد، ومع ذلك هاجمه في مقدمة نشرته.

وأما هلموت ريتر فقد هاجمه شيخ العربية أبو فهر محمود محمد شاكر، عندما أعاد تحقيق كتاب (أسرار البلاغة) لعبدالقاهر الجرجاني. اعتمد شاكر النسخ الثلاث السقيمة (!) التي اعتمدها ريتر (!) ومع ذلك وصف طريقته في التحقيق بأنها «طريقة ضعاف المحققين المحدثين في زماننا، بالاستكثار مع ذكر مراجع كثيرة لأبيات الشعر التي استشهد بها عبدالقاهر، في كتب ألفها البلاغيون الذين جاءوا من بعده، لأنهم لم يأخذوا هذه الشواهد إلا من كتاب عبدالقاهر»[3] وهذه هي الطريقة نفسها التي اتبعها أخوه الأكبر أحمد وشريكه عبدالسلام هارون في تخريج أشعار المفضليات والأصمعيات. فهل هما من (ضعاف المحققين)؟ وإذا سلمنا بضعف طريقة ريتر حق لنا أن نتساءل عن الاختلاف الجوهري بين الطبعتين في المتن. وقد قابلنا بينهما فقرةً فقرةً، فكانت مواضع الاختلاف خمسة لا غير، وهو أمر هين في كتاب بحجم الأسرار. ووجدنا شيخ العربية في تخريج الشعر يكتفي بقوله: هو في ديوانه![4] فكيف يصنع القارئ إذا أراد المقابلة بين روايات الشعر المختلفة؟ وأي الطريقتين أسرع ليصل إلى بغيته؟ أرأيت يا عزيزي القارئ كيف يؤكل خبز الشعير ويذم؟

وننتقل إلى موضوع متعلق بكبار المحققين العرب. فهؤلاء - على فضلهم الذي لا يُجحد، وعلمهم الذي لا يُنكر - ليسوا في كل حالة مبرأين من الهوى البشري يبعدهم أحياناً عن الجادّة. وليسوا منزهين عن حالات عناد تطوح بهم بعيداً عما ينبغي للعالم من الإذعان للحق الأبلج.

فمن ذلك أن محمود محمد شاكر أخرج كتاب محمد بن سلاّم الجمحي «طبقات الشعراء» عام 1952 وغير عنوانه إلى «طبقات **فحول** الشعراء»[5]، برغم أن الطبعات السابقة عليه ليس فيها كلمة (فحول)، وكل المخطوطات تخلو منها أيضاً. وظل يزج بهذه الكلمة في مقدمة كل طبقة. ولم يسلم المستشرق يوسف هل، الذي أخرج الكتاب في ظروف صعبة جداً أثناء الحرب العالمية الأولى، من وصفه بالمسكين. وقد انتقد كثيرون تغيير عنوان الكتاب، وانتقدوا نقله نصوصاً كثيرة من الموشح للمرزباني والأغاني للأصفهاني ووضعها في متن الكتاب. كان من بين المنتقدين: السيد أحمد صقر ومصطفى مندور ومنير سلطان[6] وعلي جواد الطاهر[7].

وفي كتاب وضعه شاكر يرد على منتقديه، ويخص الثلاثة الآخرين بوابل من حممه، يقول كلاماً بليغاً يوضح رأيه في أعمال المستشرقين عامة: «لو كان عندنا صاحب مطبعة قد تعلم وشدا من العلوم شيئاً يسيراً، فأخذ نسخاً مخطوطة من كتاب، وقابل بعضها ببعض، لاستطاع أن يخرج لنا الكتاب على أتم صورة تطابق أصول (المنهج العلمي) وفصول (علم التحقيق) لا، بل أزيد، فإن صاحب المطبعة مستطيع أن يتفوق عليهم في إخراج الكتاب على صورة أدق وأصح وأتقن وأسلم من كل ما فعله المستشرقون بلا استثناء أحد»[8].

وهذه النزعة المستخفة بالغير قد تجعل المحقق الجليل يظن أنه قد

أتى بما لم تستطعه الأوائل[9]، فيدل بما توصل إليه من كشف. فقد أطال وأعاد في نشرته (دلائل الإعجاز) أن عبدالقاهر ظل يهاجم القائلين بأن الفصاحة لا تظهر في أفراد الكلمات، ولكن تظهر بالضم على طريقة مخصوصة. قال: «وفتشت ونقبت، فلم أظفر بجواب أطمئن إليه، وتناسيت الأمر كله إلا قليلاً، نحواً من ثلاثين سنة»[10]. وخلاصة الأمر: أن كتاب (المغني في أبواب العدل والتوحيد) للقاضي عبدالجبار بن أحمد الهمذاني (ت 415هـ) عندما طُبع جزؤه السادس عشر، واطلع عليه، أيقن أن المقصود بالهجوم مؤلف المغني، وأن الأقوال المذكورة في الدلائل موجودة بنصها ولفظها في المغني[11].

وما ذكره حقيقة توصل إليها العلامة شوقي ضيف قبله بتسعة عشر عاماً في كتابه (البلاغة تطور وتاريخ). ولم يدل بعمله واكتشافه، بل ذكر ذلك بتواضع وهدوء، وبين أن عبدالقاهر - رغم هجومه على عبدالجبار دون ذكر اسمه - قد أفاد منه، حتى ليعد مفسراً لنظريته التي توسع في تفسيرها وشرحها في الدلائل[12]. فإن لم يكن قرأ هذا الكتاب، فهو استصغار لغيره من المؤلفين الذين تناولوا ما تناول. فهل نقول إنه قرأه وأفاد منه دون أن يذكره؟ هذا ما نستبعده.

ونتحول ثانية إلى المحقق الجليل عبدالسلام محمد هارون الذي أخرج لنا من مكتبة الجاحظ: الحيوان، والبيان والتبيين، والعثمانية، وكتاب البرصان والعرجان[13]، ومجموعة كبيرة من رسائل الجاحظ في حلة قشيبة. وإلى جوار ذلك أخرج كتاب سيبويه ومقاييس اللغة لابن فارس، ومجالس العلماء للزجاجي، والمصون لأبي أحمد العسكري. وله كتاب في تحقيق النصوص ونشرها، يدرس في الجامعات. وله نقدات لكتب تراثية نشرها غيره، ويكفيه نبلاً أن تعد معايبُه. وسبق أن أوردنا كيف استفاد من خبز الشعير ثم ذمّه. ونورد هنا أموراً من مخالفاته لما ذكره هو في كتابه عن تحقيق النصوص، نكتفي منها بعملين اثنين:

أ - أخرج كتاب سيبويه في أربعة أجزاء أردفها بخامس وقفاً على الفهارس المتنوعة، بحيث أخمل ذكر الفهارس التي صنعها المرحوم أحمد راتب النفاخ[14] وقد ذكر نشرة الكتاب الطبعات السابقة عليها، وأنه أفاد منها، لكنه لم يذكر أعمار المخطوطات التي اعتمدها، ولم يأت بصور منها: وقد حدثت هنات في نشرته، رغم الجهد الجبار المبذول منه. ذلك أن بعض تعليقات الأخفش الأوسط والجرمي لم يفصلها عن متن الكتاب[15] وسيطرت عليه أسطورة الأبيات الخمسين التي عجز الجرمي عن نسبتها إلى قائليها، فأخذ يعلق في الحواشي إن هذا البيت من الخمسين، ونسي أنها وصلت في الجزء الثالث من تقسيمه إلى 243 شاهداً فقط![16] وفي (باب الإدغام) من الكتاب سقط منه مخرجا اللام والنون، في حين أنهما مذكوران في طبعة بولاق، التي حرص على إثبات أرقام صفحاتها في أطراف صفحات طبعته[17]، وهما موجودان في الكتب التي نقلت مخارج الأصوات عن سيبويه[18]. وبالمناسبة هناك قطعة من كتاب سيبويه في الجامع الكبير بصنعاء يمكن أن تعدل من متن الكتاب المنشور، ولم يعرفها هارون، ولم يستفد منها سارقو طبعة هارون. ولا حول ولا قوة إلا بالله!

ب - أخرج هارون عملاً يبدو صغيراً في نشرته، وهو «كتاب العصا» للأمير أسامة بن منقذ (ت 584هـ). يقع متنه ضمن الجزء الأول من (نوادر المخطوطات)[19] في سبع وعشرين صفحة فقط. أخرجه بناء على ثلاث نسخ مخطوطة: (1) نسخة ليدن. (2) نسخة الامبروزيانا. (3) نسخة دار الكتب التي تشبه المخطوطتين السابقتين، وكتبت بخط حديث في كراسة حديثة أكل الفأر بعض أطرافها[20]. وذكر في صدر العنوان في الطبعة الثانية (ص 175) أنه عثر على مخطوط لكتاب العصا محفوظ بمكتبة خدابخش بتنه، وأنه أجرى في هذه الطبعة الثانية مقابلة على هذا

المخطوط، بعد أن تأكد له أن نشرته ما هي إلاّ مختصر متواضع لكتاب العصا.

والواقع أن الكلام الأخير هو الصواب، لكنه لم يجر أي مقابلة. فالدكتور حسن عبّاس حين نشر (كتاب العصا) أشار إلى نشرة هارون، وذكر أنه اعتمد على ثماني مخطوطات للكتاب، من بينها هذه المخطوطة. ويجاوز متن الكتاب في طبعة حسن عباس ثلاثمائة صفحة؛ فتأمّل![21].

[2]

وأعود إلى كاتب المقالة مجبل لازم، فأجد لديه شيئاً عجاباً من التحريف والتصحيف وعدم الدقة في ذكر المعلومات والبيانات، مما ينبغي أن لا يصدر من متخصص في علم المكتبات، وإليكم البيان (الرقم الأول للصفحة والثاني للسطر، وهـ للهامش وق للفقرة):

10-138 **الحدث** الفاصل. صوابه: المحدّث.

17-139 **الفزّي**. صوابه: الغزّي (بالغين).

2-143، 3، 4 بعض الحروف التي تتشابه في الكتابة إذا ما عريت من النقط كالباء والتاء والنون **والباء والجيم**. صوابه: والياء والثاء، والجيم والحاء والخاء، والعين والغين.

144 – الأخير: لأن في ذلك **عسر** للفهم **وضياع** للوقت. صوابه: عسراً وضياعاً.

2-145 ذلك أنهم لا **يعرفوا** أقواس الاقتباس. صوابه: لا يعرفون.

7-148 **الآلي** في شرح أمالي القالي. صوابه: سمط اللآلي.

14-153 ما أفسد **معان** الشعر. صوابه: منزع.

14-156 **منازع** أستاذه. صوابه: منزع.

158هـ 8 الأزهري، أبو منصور **محمود بن أحمد**: تهذيب اللغة، تأليف **محمود بن أحمد الأزهري** (نعم بالتكرار) (وتكرر الخطأ في قائمة المصادر رقم (1)) ج 3 ص 6. والصواب: محمد بن أحمد، ج 3 ص 374.

ولست أدري إن كان هناك علم جديد يوجب ذكر المؤلف مرتين في السطر الواحد؟ تفضل فانظر هوامش 8، 31، 34، 40 وأرقام المصادر 1، 2، 7، 17، 24، 30، 41، 43، 54. أما المرجع الإنكليزي سواء في الهوامش أو المصادر فخطأ!

158 - هـ 8 إبراهيم **السلواتي**. صوابه: السامرائي.

160هـ 31 (وفي قائمة المصادر 24) أن تاريخ التراث العربي تأليف فؤاد سزكين، **ترجمة عرفة مصطفى**. والصواب: نقله إلى العربية محمود فهمي حجازي، راجع الترجمة: عرفة مصطفى وسعيد عبدالرحيم. وفي جزء منها: أعاد صنع الفهاري عبدالفتاح الحلو.

161هـ 36 تحقيق **أحمد صقر**. صوابه: السيد أحمد صقر.

ص 164 - ص 168 قائمة مصادر الكاتب. ومن عجب أنها التي وردت قبلُ في الهوامش وفيها أيضاً أرقام الصفحات!! إلاّ أنها هنا مرتبة هجائياً بحسب لقب المؤلف، مع التكرار، فتأمل! هذه القائمة فيها أخطاء كثيرة منها (إضافة إلى ما سبق اشتراكه مع الهوامش):

- رقم (1) ذكر أن تهذيب اللغة للأزهري تحقيق مجموعة من الباحثين. وهذا صحيح لكنه هنا لم يستعن بغير الجزء الثالث. وأذكر بهذه المناسبة أن كثيراً من الكتّاب دأبوا على الإشارة إلى أن عبدالسلام هارون هو محقق التهذيب، في حين اقتسم تحقيقه مجموعة، كما يلي:

ج 1 عبدالسلام هارون، ج 2 محمد علي النجار، ج 3 عبدالحليم النجار، ج 4 عبدالكريم العزباوي، ج 5 عبدالله درويش، ج 6 محمد خفاجي ومحمود عقدة، ج 7 عبدالسلام سرحان، ج 8 عبدالعظيم محمود، ج 9 عبدالسلام هارون، ج 10 علي هلالي، ج 11 محمد أبو الفضل إبراهيم، ج 12 و13 أحمد عبدالعليم البردوني، ج 14 يعقوب عبدالنبي، ج 15 إبراهيم الإبياري، فنصيب هارون جزءان لا غير.

ولأن التنسيق بين محققي أجزاء الكتاب كان ضعيفاً، فقد سقطت مواد بأكملها من الأجزاء: 8 و9 و11. وهذه استدركها الباحث الدكتور عبدالرحمن رشيد العبيدي، وضمها في كتاب سماه الجزء السادس عشر ونشرته الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة 1975.

- رقم (2) برجستراسر: أصول نقد النصوص ونشر الكتب/ تأليف برجشتراسر، إعداد محمد حمدي البكري - **الرياض دار المريخ 1982 ص 11**. والمعلوم أن المؤلف المكرر اسمه وتلميذه البكري، قد شبعا موتاً، وكانت طبعة الكتاب في مطبعة السماح بالقاهرة 1929.
- رقما (11) و(13) **بدر الديرة** الغزي (؟). وإذا حار القارئ أي (ديرة) يقصد، قلنا: لا توجد ديرة، بل الصواب: بدر الدين.

[3]

ناصر بن سعد الرشيد: مقصدية النص الشعري عند الباقلاني.

مقال قيم لكن ينبغي أن يكون العنوان «مقصدية الباقلاني في تأليف إعجاز القرآن» فهذا هو الواضح في المقال. وبقيت هنات طباعية:

- (38-18) **ويضمنون** أشعارهم إلى شعره. صوابه: يضمون.
- ص 39 موقع بيت امرئ القيس ينبغي أن ينزل إلى السطر الثاني من أسفل.

- (40-2) ليس فيه معنى **بديعاً**. صوابه: بديعٌ.
- (40-13) فهل عند رسم دارس من **متحول**. صوابه: معوّل.
- (41-13) فشيء **يقع العامة** ويجري على ألسنتهم. صوابه: يقع من العامة.
- (42-7) الصواب حذف (كالمهل مستنكره).
- في مقدمة الهوامش يذكر اعتماده الطبعة: تعليق محمد سكر. ونسأل أين ذهبت الطبعة المحققة المعتمدة للكتاب، التي قام بها السيد أحمد صقر؟

[4]

محمد مريسي الحارثي: الشعر والنثر مقاربات في التشكيل.

بحث قيم يشوبه عدم إكمال بيانات مصادر البحث ومراجعه، فالباحث يكتفي دائماً بكلمة (مصر) بدلاً من ذكر الناشر ومكان النشر في كل الإحالات، والحمد لله على أنه ذكر (بيروت) عوضاً عن (لبنان). ويبقى بعض الأخطاء:

- رقم (1) في الشعر. صوابه: كتاب الشعر.
- رقما (14 و39) محمد عبدالسلام هارون. صوابه: عبدالسلام محمد هارون.
- رقم (23) البرهان في **وجوب البيان**، تحقيق **حنفي** محمد شرف. صوابه: في وجوه البيان، تحقيق حفني، بكسر الحاء ثم فاء تليها النون.
- رقم (54) تأويل **مشكلة القرآن**. صوابه: مشكل القرآن.
- رقم (59) **س. موريه**.... **سعيد مصلوح**. صوابه: س. مورييه... سعد مصلوح.

[5]

محمد القاسمي: النظرية الشعرية عند حازم القرطاجني.

يصعب جداً الكلام عن النظرية الشعرية عند حازم في 14 صفحة، ونعتقد أن الكاتب أخفق في مسعاه، فاختزل نظريته إلى التناسب والتعجيب، في حين أن مصطلحاً واحداً محتاج إلى مساحة كبيرة لتجليته عنده، خصوصاً أن الرجل رياضي في تفكيره وكتابته. والقاسمي أساء فهم كلامه - نتيجة الاجتزاء أو النقل عن المحدثين - سواء في الكلام عن موقفه من العروض أو في بقية الأمور. وكنت تدارست المقال مع تلميذنا يحيى صالح المذحجي، الذي يعمل في رسالة دكتوراه بعنوان «منهج الدراسة الأسلوبية عند حازم القرطاجني من خلال كتابه منهاج البلغاء»[22] ورغبت إليه أن يكتب ملاحظاته عن المقال. ولعلها تصل إلى «**جذور**» عن قريب.

وأكتفي بملاحظات شكلية، منها أن إحالاته 32 في حين أنها من الهوامش 31 فقط، بعد سقوط رقم 14، ومنها تناقشه بين الفقرتين الثانية والثالثة في ص 173، ومنها ما ورد في (178 - الأخيرين): «لأن أهم ما يميز التجربة الشعرية **عند أبي تمام موضوع دراستنا** هو ظاهرة الغرابة». فما موقع أبي تمام من الإعراب وحازم لم يذكره؟ ومنها (178-1) «تلتقي فيه **هاتين الخاصيتين**» ولا أظن الفاعل منصوباً.

[6]

عبدالعزيز موافي: نحو نظرية إيقاعية في موسيقى الشعر.

لايزال موافي يوافينا في كل بحث، بكثير من الاجتهادات الذكية، الناتجة عن سعة الاطلاع وتنوعه، والنظرة الكلية إلى موضوعات بحوثه، والذكاء في التقاط ما يفيده وإطراح ما عداه. فهو مستفيد من القدماء والمحدثين على السواء، وهو مستفيد من طوائف

كثيرة من العلماء كالفلاسفة والبلاغيين واللغويين، كل ذلك باتجاه البحث عن نظرية إيقاعية من موسيقى الشعر. لكنه، مع كل ما ينبغي له من الإكبار، قد يبني على آراء بعض المحدثين باعتبارها مسلمات، في حين أنها محل نظر ومراجعة.

فالكاتب يتبع آراء إبراهيم أنيس في قواعد النبر في اللغة العربية، كما سار عليها باحثون من قبله، في حين أنها تمثل طريقة واحدة من طرق النبر الذي لا يؤثر في المعنى، بدليل اختلافها عن **القواعد** التي اقترحها تمام حسان أو أحمد مختار عمر[23] وغيرهما.

ثم إنه يستخدم مصطلح **الحرف** القديم، وهو يحمل دلالات كثيرة **تجعل** الكتابة ملتبسة بالنطق، في حين أن الصوت أوفى بمراده. بل إنه يبالغ في استخدام مصطلحات الكتابة فيقول: «التاء المربوطة ثلاث مرات» (247-19).

«الإيقاع الصوتي للحروف... الدلالة الصوتية للحروف» [حتى نهاية البحث].

فكيف يمكن أن تصل إلى نظرية سليمة عن الإيقاع، وهو صوتي أساساً وفرعاً، بالخلط بين الصوت والكتابة، في حين أن الظاهرتين لا تتطابقان في كل لغات العالم؟

وقد ينقل آراء خطيرة دون تعقيب، فمن ذلك (ص 256) نقله عن سعد الحاوي: «... رأى البلاغيون القدامى أن في اللغة أصواتاً شديدة وأخرى رخوة. وأقاموا علاقة بين الأصوات الطبيعية والأصوات البشرية... فبينما يميل البدو إلى الأصوات الشديدة أي السريعة النطق والحاسمة. فإن أهل الحضر يميلون إلى الأصوات الرخوة بما فيها من ليونة». ونحن نقول:

أ - إن (البلاغيين القدامى) لم يفرقوا بين أصوات شديدة ورخوة، بل

هذه تفرقة اللغويين كسيبويه وابن جني ومن تبعهما. وهي قائمة على كيفية النطق. فالصوت إن وجد عائقاً في المخرج يسد الهواء سداً محكماً ثم يزول فهو شديد، وإن كان العائق غير محكم يسمح للهواء بالتسرب فالصوت رخو. وهو نفس تفرقة الأصواتيين المحدثين بين انفجاري واحتكاكي.

ب - ميل البدو (يقصد بهم القبائل البدوية القديمة) إلى الأصوات الشديدة وميل الحضر إلى الأصوات الرخوة. هذا من آراء المرحوم إبراهيم أنيس التي تمسك بها كثيرون منهم عبدالعزيز مطر وأحمد علم الدين الجندي. وهذا غير صحيح، ففي الوحدات الصوتية في العربية (سواء على المستوى الفصيح أو المستوى العامي) شديد ورخو أصلاً. ولم تثبت حكاية الميل هذه. بل فوجئ بها أنيس نفسه وتلميذه الجندي عندما كانا يجدان قبيلة بدوية (!!!) تنطق بميل حضري والعكس صحيح فكانا يفسران ذلك بالتجاور بين قبيلتين من الصنفين! فالصنفان لا علاقة لهما بليونة أو قسوة.

ونلاحظ غياب بعض الدراسات عن الالتفات، التي وصلت إلى خمسة عنواناً، كما في عمل تلميذتنا سعاد عبدالملك «الالتفات في القرآن الكريم دراسة أسلوبية - 2001). كما نلاحظ عدم ذكر دراسات عن (الإيقاع) مثل دراسة سيد البحراوي التي أشرنا إليها في الحاشية قبل قليل، وكذا دراسة البحراوي عن «البنية الإيقاعية في شعر السياب»[24].

ونختم ملاحظاتنا بالإشارة إلى هنات طباعية ونحوية:

244-13 **نجد** أن هناك إيقاعاً إضافياً **ناتج** عن تكرار الصيغة. صوابه: ناتجاً.

244-17 إذا **جاء** التعبير. صوابه: جاز.

11-247 **لانتقاء** القيد العروضي. صوابه: لانتفاء (بالفاء).

15-249 **يتشاي** صوتياً. صوابه: ينشآن.

18-252 **افتتانهم** في الكلام. صوابه: افتنانهم (بتاء ثم نونين).

18-253 أن الوجهتين السابقتين يتبعان. صوابه: الوجهين.

13-263 **غرماً** وشيكاً. صوابه: عزماً.

14-263 تنقل في **خلقني** سؤدد. صوابه: خُلُقَي.

2-264 من أسفل الفعل **الناصبة**. صوابه: الناصب.

7-265 ظواهر **جانبة**. صوابه: جانبية.

18-265 فلو **إن** نبا. صوابه: إذ.

2-266 من أسفل اللفظ **الجذل**. صوابه: الجزل.

11-267 رصدها **كم** رصد. صوابه: كما.

2-269 من أسفل إذ لا نبيع **زماناً** بزمان. صوابه: زماننا.

[7]

هناك تصحيف في قصيدة مزرد بن ضرار طال الأبيات: 5، 8، 30، 45، ولبس في بعض الهوامش.

ففي هـ 4: من الخطأ ما **ذهب** إليه يعقوبي. صوابه: ذهبت؛ فهي سيدة، كما في الهامش (11).

هـ 7 عند أبي مقبل. صوابه: ابن مقبل، كما في هـ 10.

هـ 17، 18 غير مفهومين على الإطلاق.

هـ 24 بني **ثقل**. صوابه: ثُعَل (بثاء مضمومة ثم عين مفتوحة).

[8]

شعر أبي وجزة السعدي.

في حدود صفحات خمس يعرض الكاتب شعر أبي وجزة - جمع ودراسة، عرضاً مبتسراً ضعيفاً، ليس فيه أدبٌ يُستفاد ولا علمٌ يُستزاد، وليته بعد هذا سلم من التصحيف والتحريف. انظر مثلاً (9-314) و(315-4، 6) و(316-5). وينتهي العرض بصاروخ يقول: «**فامتلأت معجمات اللغة والنحو والأدب** بشواهد كثيرة من شعره، **وحفلت** الأغاني بمعظم ما بقي من شعره. وإن دلّ هذا **التشبث به** (؟) على أمر فإنما يدل على ثقة القدماء بصفاء قريحة السعدي وعمق فصاحته التي لا تشوبها شائبة» أ.هـ. فإذا أعرضنا عن الجملة الشعرية الثالثة التي لا تدل على شيء، فإننا لا نرى ما يراه. ثم أين معجمات النحو؟ ومعجمات الأدب؟ وهل الشواهد النحوية المنسوبة إلى أبي وجزة تعادل نصف ما للعجاج مثلاً؟ ثم كيف حفل كتاب الأغاني بمعظم ما تبقى من شعره، ومع ذلك (تمتلئ) به معجمات اللغة... إلخ!

[9]

إسماعيل بحاري: من قضايا التلقي والتأويل في النقد الشعري القديم.

بحث قيم عنى صاحبه نفسه بكثير من قضايا التلقي في نقدنا القديم، وكانت له آراء ثاقبة، وتبقى بعض المؤاخذات الهيّنة:

322-4، 6 في **الصور**. صوابه: الصدور

ص 324 - ف 3 «كان التعصب سبباً وراء رفض مجموعة من الأشعار **لأن أصحابها غير عرب**، كرفض **عمرو** بن العلاء أشعار عدي بن زيد وأبي فُؤاد الإيادي **لأنهما نصرانيان**» وفي الهامش رقم (11) إشارة إلى الشعر والشعراء لابن قتيبة. وأقول: هذا استنتاج غير صحيح، فالعبادي والإيادي عربيان أولاً. ثم ثانياً: هما نصرانيان، ولكن ليس هذا هو سبب الرفض؛ بل لأنهما - في رأي الرافضين - خالطا الأعاجم! وإذا كان **أبو عمرو** بن العلاء (لا عمرو) يرفض شعرهما، فإن ذلك لم ينسحب على اللغويين والنحاة التالين. ففي كتاب سيبويه ومن بعده كثير من الشواهد النحوية المأخوذة من شعريهما.

324-2 من أسفل: خير الشعر **الحوبي** المنقح. صوابه: الحولي.

ص 325 **نقل** أبياتاً خمسة (الآخر) عن الإمتاع والمؤانسة. وهي مضطربة في صياغتها. وكان أولى به أن ينقلها عن خصائص ابن جني، وهي منسوبة لعمار الكلبي وطويلة:

ماذا لقيت من المستعربين ومن **تأسيس نحوهم** هذا الذي ابتدعوا

صوابه: قياس نحوهمُ.

إذا قلت قافية **فيه** يكون لها.....

صوابه: إن قلت قافية منه

ما كل قولي **معروف** لكم فخذوا

صوابه: معروفاً (خبر ما المشبهة بليس).

326-7 والحب **يحمي** عن المساوئ. صوابه: يعمي.

326-24 **كالإجابة** في الوصف. صوابه: كالإصابة.

329-19 لما قرع **سمع**. صوابه: سمعه.

5-330 كما في قول **صخر** الهذلي؛ صوابه: أبي صخر.

10-331 يستوجب **مجهود**. صوابه: مجهودا.

334هـ 1 هول (روبرت): نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، ترجمة عبدالجليل جواد. دار الحوار، اللاذقية، ط 1، 1992، ص 7.

أقول: من منشورات النادي الأدبي الثقافي - جدة، شيء يشبه هذا هو: روبرت هولب: نظرية التلقي، ترجمة عز الدين إسماعيل 1994.

336 مراجع قائمة على طبعات مقرصنة للأغاني والصناعتين والوساطة.

17-336 ابن عبد ربه (عمر أحمد محمد). صوابه: أحمد بن عمر بن محمد.

[10]

أحمد خريس: المفارقة في مقامات بديع الزمان الهمذاني.

درس الباحث نماذج مختارة من مقامات البديع، وبيّن عناصر المفارقة المختلفة ودوافعها، ومواطن الإبداع فيها، وهذا ليس بالأمر الهين في حقل كثرت فيه الدراسات، على أنه في المقدمة يحاول الرد على القائلين بأن البديع كان عالة على كتاب سابقين كالجاحظ وابن دريد والقالي. ونقول: هناك فرق بين الباحث عن أولية (شكل) المقامة، وبين ما يبحث عن (مصادر) محتويات المقامات. والفريق الأخير عمقه أقرب إلى دراسة التناص. ومن هذا بحث إبراهيم السعافين «في أصول المقامات». وتبقى بعض الهنات:

2-357 سنلمح **اضطراداً** بنائياً لا **يخله** سوى القليل. صوابه: اطّراداً... لا يتخلله.

364-15، 18 فيأتيهما فتى **بصفحة** لبن... **الصفحة**. صوابه: بصحفة... الصحفة.

366-9، 10 لأن الرجل إذا مات **برد إسته**. صوابه: بردت استه (بتاء وحذف الهمزة).

366-18 **تهيىء تخلق** الصلاة للأسكندري وروايته فرصة للهروب. صوابه: تهيئ وتخلق.

[11]

أحمد محمد ويس: في التراث النقدي والبلاغي.

ينقص العنوان كلمة: «الانزياح» في البداية.

[12]

يسري عبدالغني عبدالله: أصالة بلاغتنا العربية.

المقال أشبه شيء بموقف موظف حكومي يقدم التماساً إلى رؤسائه، فهو يصدر فقراته بـ: «ويقرر سيادته... ووصل سيادته. واختلاف الرأي لا يفسد للود قضية... ومع اختلافنا نكن له كل الاحترام والتقدير» إلخ. فكأنما الكاتب في خشية من أن يعاقب بـ «لفت نظر» أو خصم قسطين من مرتبه. والأمر أهون من هذا في أن بلاغتنا العربية أصيلة في نشأتها. وهو جوهر المقالة. وكنت كلما مضيت في قراءتها أقول: ياربي أين قرأت هذا الكلام؟ أين؟ إلى أن فرّج عني الكاتب في نهاية المقال بقوله إنه تتلمذ على الدكتور حِفني محمد شرف، الذي اهتم بمسألة الأصالة في البلاغة العربية.. «ومازلت أذكر كتابه القيم (البلاغة العربية نشأتها وتطورها) الصادر في القاهرة

سنة 1973، والذي استفدت منه استفادة جمة خلال سطور هذا البحث المتواضع».

وتبقى هنات أخرى:

5-490 نرى ابن قتيبة في كتابه الموسوعي أدب الكاتب... أكثر حماسة وأشد غيرة وأوضح صراحةً من الجاحظ. أ.هـ.

ونقول: ليس أدب الكاتب كتاباً (موسوعياً) إذ موضوعه محدّد، فلا موضوعاته كثيرة، ولا حجمه كبير.

7-491 هذا المعجب بنفسه **الرازي** على الإسلام برأيه. صوابه: الزاري.

492 - ف 2 «أين المثقف الواعي غير السلبي الذي لا يقف مكتوف الأيدي، ويشمر عن ساعديه ويخوض المعامع دفاعاً عن أصالتنا وعن فكرنا الأصيل».

ونقول: لماذا الدفاع أصلاً وخوض المعامع.

[13]

محمد مساعدي: بين السرقات الشعرية والتناص.

خلا من الإشارة إلى أبحاث محمد مصطفى هدارة، وعبدالحكيم راضي، وعبدالملك مرتاض. وفيها آراء كان يمكن أن تثري بحثه. ولكن لكلٍّ وِجهةٌ هو مولّيها. ونكتفي بالإشارة إلى بعض المعلومات غير الدقيقة في المقالة.

- في ص 540 و541 أن أبا عمرو بن العلاء توفي (159هـ)، وفي هامش (19) أنه توفي (151هـ) وورد اسمه بدون واو. والصواب: ت 154هـ.

540 - الأخير رؤبة بن **الحجاج**. صوابه: العجاج، بالعين.

2-541 أبو عبيدة (ت 297هـ) صوابه: 210هـ.

نفس الصفحة ورد تاريخ وفاة الموصلي 285هـ والصواب 185.

542 - يتم استخدامه لنقل **معاني** خفية. صوابه: معانٍ.

2-549 من أسفل بأن **كل** من طه حسين وابتسام. صوابه: كُلاًّ.

هـ 11 عبدالسلام **بنعبدالعلي**. صوابه: بنعبدالعالي.

هـ 16 طه الحجري. صوابه: طه الحاجري.

هـ 19 محمد علي البجاوي. صوابه: علي محمد البجاوي.

[14]

محمد مسعود جبران: العلامة أبو جمعة سعيد الماغوسي.

في بداية المقالة يقع الكاتب في تناقض، إذ يذكر أنه يعرض «لترجمة عالم لغوي أديب مغمور» ثم ينسى فيقول «**سطع نجمه وعلت رايته** في سماء مراكش.... الذي **أشاد بعلمه وتصانيفه علماء بلاده وعلماء المشرق والمغرب**».

ويمضي الكاتب في التعريف به اسماً ولقباً وأسرة وعلماً ورحلة. ويأتي إلى مؤلفاته فيسردها ويذكر أماكن مخطوطاتها. وقد نجح في مسعاه، غير أنه أخل بذكر بعض المخطوطات.

ففي ص 578 ذكر أنّ لـ «إتحاف ذوي الأرَب بمقاصد لامية العرب» مخطوطات في أماكن من بينها الخزانة الحسنية، وذكر ثلاث نسخ. وفاته أن يذكر غيرها وهي التي تحمل الأرقام: 1038، 1319، 907، 1914، 2013. وأن هذا الكتاب حقق في رسالة علمية بكلية الآداب جامعة محمد الخامس بالرباط، ثم طبع في الدار البيضاء[25].

كذلك ذكر كتاب «إيضاح المبهم من لامية العجم» ولم يذكر مخطوطاته، وهي في الخزانة الحسنية بالرباط تحت أرقام: 12512، 12447، 11435[26].

كذلك حدث تحريف في بعض العناوين والأسماء فأحالها إلى نكتة. ومنها:

560-18 من بطون خولان **عربي الصليبة والجدم**. صوابه: عربيٌ صليبةً. (لا داعي للجدم).

570-16 **والراجع** عندنا. صوابه: الراجح بالحاء.

589 هـ 7 الطبلاوي نسبة إلى بلدة **طلبية** من قرى مصر. صوابه: طبلوها.

589 هـ 12 قبل الابتهاج. صوابه: ؟ نيل الابتهاج.

هـ 102 فتح الشكور في معرفة **أعدان** علماء التكرور. صوابه: أعيان.

هـ 130 الحركة الفكرية **بالمغرب السعديين**. صوابه: بالمغرب على عهد الدولة السعدية.

هـ 150 أعتاب الكتاب، راجع فقرات الوفيات. الصواب: إعتاب الكتّاب، راجع فوات الوفيات.

هـ 152 درة الجمال. صوابه: درة الحجال.

وتغاضينا عن التصحيف الذي لا خطر له.

[15]

حمزة بلحاج صالح: الأمير عبدالقادر الجزائري، منهج التفسير ومنظومة القيم.

شوه المقال استخدام المصطلحات الفرنسية بالحرف اللاتيني 15 مرة وأكثرها لا يفيد في زيادة المعنى أو إيضاحه شيئاً، وبعضها جاء محرفاً ورغبنا في بيانه حتى لا يمل القارئ. بل إن بعض الألفاظ العربية ورد محرفاً في الأشعار وفي غيرها. انظر مثلاً: 598-13، -15 605، 606-12، 13، 607-6، 610-19.

رحم الله عبدالقادر..

إلى هنا تعب القلب، وأراد الراحة، والحمد لله أولاً وآخراً.



الإحالات والحواشي

1) الأستاذ المشارك في قسم المكتبات، بكلية الآداب، جامعة صنعاء.

2) انظر مقدمة المفضليات تحقيق أحمد محمد شاكر وعبدالسلام محمد هارون، الطبعة الأولى 1942، والطبعة الثامنة عام 1993. وكلتاهما عن دار المعارف بالقاهرة، ص 17. وانظر مقدمة الأصمعيات، ط الأولى عام 1955، والثالثة عام 1981. وكلتاهما عن دار المعارف أيضاً، ص 6.

3) انظر أسرار البلاغة لعبدالقاهر الجرجاني، ترجمة هلموت ريتر، استانبول: وزارة المعارف 1954. وتحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة وجدة 1991، مقدمة التحقيق، ص 8.

4) وهذا ما صنعه من قبل في تحقيقه لدلائل الإعجاز، القاهرة: مكتبة الخانجي 1984.

5) هذا العنوان في الطبعة الأولى 1952 الصادرة عن دار المعارف، وفي الطبعة الثانية 1974 الصادرة عن مكتبة الخانجي ومطبعة المدني.

6) منير سلطان: ابن سلاّم وطبقات الشعراء، الإسكندرية، منشأة المعارف 1978.

7) علي جواد الطاهر: محمد بن سلاّم وكتابه طبقات الشعراء. عمان: دار الفكر 1995 ص 109-115 وص 130 على سبيل المثال. والكتاب تجميع لهذه القضية، ودراسة لمكانة ابن سلام وأثره في النقد القديم والحديث.

8) محمود محمد شاكر: برنامج طبقات فحول الشعراء، القاهرة: مطبعة المدني 1980 ص 116.

9) طبعاً هو عالم أيّ عالم، وفي أعناق دارسين كثيرين دين له. وكاتب هذه السطور لم يتح له أن يلتقي به، لكنه مع كل انتقاداته هنا معجب بكتاباته أشد الإعجاب.

10) مقدمة تحقيقه دلائل الإعجاز، صفحتا ب و ج.

11) مقدمة تحقيقه الدلائل، صفحة د.

12) شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ. القاهرة (ط 1) دار المعارف 1965، ص 114-119.

13) كتاب البرصان والعرجان، سبق أن حققه المرحوم محمد مرسي الخولي، القاهرة: دار الاعتصام 1974.

14) هناك: «فهارس كتاب سيبويه ودراسة له»، لمحمد عبدالخالق عضيمة، القاهرة: السعادة 1975، وهو يفهرس طبعة الأميرية 1917م، ولما تكن نشرة هارون قد اكتملت.

وفي رأيي أن باجتماعهما تتفتح مغاليق الكتاب ومسائله، ولا يغني أحدهما عن الآخر.

15) كتاب سيبويه، تحقيق عبدالسلام محمد هارون (ط 2) القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب 1975-1979. ج 3/636، 637 على سبيل المثال.

16) انظر في تفاصيل الأسطورة: رمضان عبدالتواب: «بحوث ومقالات في اللغة»، القاهرة والرياض: مكتبة الخانجي ودار الرفاعي 1982 - فصل «أسطورة الأبيات الخمسين في كتاب سيبويه». وانظر: خالد عبدالكريم جمعة: شواهد الشعر في كتاب سيبويه ط 2، الكويت 1987.

17) كتاب سيبويه ج 4/433. وقارن بطبعة بولاق ج 2/405.

18) ابن جني: سر صناعة الإعراب، تحقيق حسن هنداوي، دمشق، دار القلم 1988، ج 1/47، وابن الجزري: النشر في القراءات العشر، تصحيح علي محمد الضباع، القاهرة: المكتبة التجارية، ج 1/200.

19) أسامة بن منقذ: كتاب العصا، ترجمة عبدالسلام هارون، ضمن (نوادر المخطوطات) ط 2، القاهرة: مصطفى الحلبي 1972، ج 1/181-215.

20) مقدمة هارون للتحقيق، ص 180، ولم يأت بصورة لأي من المخطوطات الثلاث!

21) أسامة بن منقذ: كتاب العصا، ترجمة حسن عباس، الإسكندرية: الهيئة المصرية العامة للكتاب 1981، مقدمة التحقيق.

22) العمل بإشراف الأستاذة الدكتور ثريا لهي، في جامعة محمد الخامس بالرباط، وبمشاركة من كاتب هذه السطور.

23) انظر: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، القاهرة: نهضة مصر 1950 ص 106-107.

أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي، القاهرة، عالم الكتب 210-211.

سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي، محاولة لإنتاج معرفة علمية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب 1993، ص 118-120.

24) رسالة دكتوراه بكلية الآداب، جامعة القاهرة 1984. وقد استفاد صاحبها منها في القسم الثاني من كتابه المذكور أعلاه.

25) انظر: فهارس الخزانة الحسنية، فهرس مخطوطات الأدب. إنجاز: محمد سعيد حنشي وعبدالعالي لمدبر، إشراف ومراجعة أحمد شوقي بنبين، الرباط: المطبعة الملكية 2001م، ج 1/3-5.

26) فهارس الخزانة الحسنية، ج 1/40-41.



السرد الشعري في التراث



رشيد يحياوي

انفتحت الرحلة في التراث العربي على بنيات نصية ونوعية ونمطية رغم استوائها النسبي بعد خروجها من معطف التأريخ والأخبار. وهذا الانفتاح يطرح إشكالاً في «تنويع» الرحلة بل في «تنويع» أشكال أخرى منفتحة بدورها. إذ تتسع الرحلة للمشاهدات والاعترافات وأدب العجائب والتاريخ... إلخ.

وفي سياق ذلك تتسع الرحلة لتحكي عن الشعر، والرحلة في هذا المقام بمثابة فضاء تدويني يجمع بين صفحاته أبياتاً ومقطعات وقصائد. والرحلات مختلفة الصيغ والمقاصد في إيرادها لذلك الشعر. فمن شعر يقوم بوظيفة في لغة الرحلة ويشكل نسيجاً من سردها ووصفها إلى شعر لا يعدو أن يكون مادة ترويها الرحلة ضمن ما ترويه. فحين يصبح من مقاصد الرحلة رواية الأشعار، حينئذ يضاف إلى وظائفها وظيفة الفضاء التدويني. وقد نهضت بهذه الوظيفة بصفة خاصة الرحلات التي حرص أصحابها على تراجم الأعلام. حيث يتحول الرحالة إلى مدون لترجمة الشخص ولأخباره ساعياً لنقل نتاجه وبخاصة ذلك الذي ليس متوفراً في الكتب والتآليف.

ومن الرحلات التي اهتم فيها صاحبها بتقييد أشعار الشعراء الذين لقيهم في رحلته، عبدالله محمد بن محمد العبدري. فرحلته تتضمن عدداً كبيراً من الأبيات والمقطوعات والقصائد لشعراء زارهم في رحلته بالإضافة إلى قصائد للشاعر الرحالة نفسه.

لا يحرص العبدري على رواية ما حضره من أشعار الشاعر الذي لقيه فحسب، بل على رواية ما يرويه هذا الشاعر لغيره كذلك. ومن الأمثلة على ما نقوله لقاء العبدري بالشاعر التلمساني ابن خميس. فبعد أن يصف العبدري تلمسان وما آلت إليه، ينتقل إلى الحديث عن ابن خميس فيذكر بعض صفاته وطباعه مسجلاً محتوى حواره معه لينتقل بعد ذلك إلي تقييد بعض شعره. ويبدأ العبدري عملية التقييد بقوله: «وقد أنشدني ابن خميس كثيراً من شعره فمن ذلك قوله من قصيدة»[1]. وتسجل الرحلة بعد ذلك مجموعة من المقاطع من عدة قصائد لابن خميس بالإضافة إلى مقطع لابن خطاب المرسي أنشده ابن خميس.

هذا المقصد التدويني حاضر عند العبدري بالنسبة لأغلب من لقيهم في رحلته. ومدوناته تتوزع بين الأبيات المفردة والمقطوعات والقصائد. أما عباراته التي تفصح عن هذا المنزع التدويني الذي تحكي فيه الرحلة عن الشعر فكثيرة منها قوله: «وقد رأيت أن أثبت القصيدة هنا بجملتها لحسنها وأعوازها وهي قوله...»[2].

لا يكتفي العبدري بتدوين مرويات غيره، بل بتدوين شعره هو كذلك. ومما سجله لنفسه قصيدة بعث بها لولده. يقول قبل إثبات القصيدة: «وقد نظمت بالقيروان قصيدة بعثت بها إلى ولدي محمد وفقه الله وكان شيخي ابن المنير - حفظه الله - يستحسنها كثيراً وسمعها مني شيخنا الشريف الحسيب الفقيه الفاضل أبو الحسن علي بن أحمد الغرافي وقيدها بخطه وكتب عليها سماعه. فرأيت إثباتها في هذا الرسم إذ هو أليق المواضع بها بحول الله تعالى وهذه هي...»[3].

كان بإمكان الديوان الشعري أن يقوم بوظيفة تدوين هذا النص، لكن الرحلة بحكيها عنه تفسر ظروفه وسياقه. وفي الحالات التي قدمناها ليس الشعر سوى محكي من محكيات الرحلة لا يختلف عن

محكياتها من الأحاديث والأخبار والفتاوى الفقهية والتقييدات اللغوية وغيرها مما يورده الرحالة لغاية إفادة القارئ معرفياً وتمكينه من الاطلاع على نصوص قد لا يجدها في مصادر أخرى، مما يجعل أمثال هذه الرحلات مصادر حفظت الكثير من النصوص من الضياع.

يقوم الشعر في الرحلة النثرية بأدوار متعددة. وليس حضوره المشار إليه إلا صيغة معينة من صيغ حضوره فيها. غير أن الشعر قد يقوم بدور رئيس حين يصبح هو الذي يحكي عن الرحلة. وقصيدة امرئ القيس في رحلته إلى قيصر مثال لذلك. وإذا كانت الرحلة المكتوبة نثراً كثيرة التنوع بتنوع المقاصد والدواعي، فإن الرحلة المكتوبة شعراً متنوعة كذلك. وأمام الدارس للبحث فيها السؤال التالي: هل يسقط ما قد يعتبره من ثوابت الرحلة النثرية على الرحلة الشعرية؟ بل أمامه أسئلة أخرى: هل يعقد مقارنات بين الرحلتين أم يكتفي بالبحث في صيغ حضور الرحلة في الشعر؟

لقد تم تشغيل فعل الترحل في النص الشعري العربي منذ الجاهلية. لكن الشعرية العربية القديمة لم تجعل هذا المكون النوعي هو المهيمن في النص وأدرجت نصوصه ضمن الأنواع والأغراض السائدة آنذاك. ولكن الرحلة راكمت نتاجاً من الشعر في فترات متأخرة وقدمت نصوصاً كتبت لتدون رحلات واقعية ومتخيلة بنتها على مكونات استقرت قبل ذلك في الرحلات النثرية.

وأهم ما يميز الرحلات الشعرية في مقابل النثرية أنها بطبيعتها أقل حجماً، إذ إنها لا تتسع لرواية وتدوين الإفادات العلمية والشواهد والأقوال والتقييدات التي نجدها بصفة خاصة في الرحلات التي تهتم بالأعلام. ولا تتسع للاستفاضة في وصف الطرق والمشاهد الطبيعية وأحوال الناس والعمران وأحوال الثقافة والاقتصاد والمجتمع.

ويبدو لنا أن الرحلات بعامة تشتغل من خلال حضور المكونات التالية:

1 - مقدمة صلاة علي النبي صلى الله عليه وسلم وتحميد مع ذكر غاية الرحلة ونهج صاحبها في ترتيبها.

2 - تقديم المواقع والأماكن وما يرتبط بها بالتتابع.

3 - التأريخ للوصول لتلك الأماكن ولمغادرتها.

4 - وصف المشاهدات والتنقل ووسائله وظروفه.

5 - زمان خطي يمثل دائرة منغلقة تنتهي حيث بدأت.

6 - المتكلم هو الذي يحكي وهو نفسه الشخصية المركزية في الرحلة.

7 - سرد متقطع خاضع للتحول والتنقل في المكان.

أما الاختلاف بين الرحلات فيرجع لتعاملها مع هذه المكونات وترجيحها لبعضها. ويقوم غرض الرحلة ومقصدها بتوجيه الرحالة في تعامله مع المكونات المذكورة ومع غيرها مما يرجع للغة الرحلة ولبنيتها ومحتواها ولنوع المتلقي الذي توجه إليه. أما الرحلات الشعرية فمنها ما يلتزم بذلك ومنها ما يتخفف منه. ومثلما لا نتوقع أن ندون الرحلات العلمية والتجارية والاستكشافية والعسكرية والإثنوغرافية... شعراً، فكذلك لا نتوقع من الشاعر أن يدون ما لا يمكن تدوينه إلا بالنثر.

إن بين الشعر والرحلة علاقة توحد وتكوين وعلاقة ميلاد وتحولات. بل إن الشعر شعر لأنه في طبيعته رحلة، والشاعر هو الكاتب الرحالة بامتياز. فالشعر هو النمط القولي الذي ظل يرحل كل هذه القرون الغابرة مغامراً في مجاهل الكتابة عابراً أدغالها مخترقاً عقباتها. ولم يكن ليتوحد بالرحلة لولا أنها تمكنه من السفر خارج الحدود الحاصرة. إنه يرحل في اللغة وفي الذاكرة وفي المتخيل وفي....

وفي الدنيوي وفي الحلم... هل كانت ستولد الملاحم الهوميرية لولا تلك الرحلات الألوهية للأبطال وهم يصارعون قدر الحرب وقدر الحب، ولولا تلك الرحلة التراجيدية لعودة عوليس؟ هل كانت تلك الملاحم ستخلد وتبقى لولا رحلة هوميروس وهو يتجول ليرويها مقطعاً مقطعاً؟

إن الأبنية المشتغلة في الأدب هو من التداخل والتعدد بحيث لا نستطيع في أحسن الأحوال سوى الاقتراب من بعضها. وحضور الرحلة في الشعر له أكثر من صيغة: فالرحلة تكون سياقاً خارجياً يمثل باعثاً للقول الشعري. وهذا الباعث قد يتولد منذ لحظة الإحساس بالرحلة أو خلالها أو بعدها. فشعر الحنين إلى الأوطان مثلاً متولد بسبب من الرحلة التي قد تكون اختيارية أو قسرية. غير أن الرحلة حين تنتظم داخل النص تصبح بنية. ولأنها ليست مجرد علاقات نصية، فإنها تصبح في نفس الوقت موضوعاً كلياً أو جزئياً في النص. إن ما يرتبط به من ذكر الأماكن والأعلام والوقائع والأوصاف يشكل موضوعاً مركزياً. أما درجة الهيمنة في الاشتغال على المستوى الشكلي أو الموضوعي فمختلفة بين النصوص مما يسمح بتوجيه كل ذلك تبعاً لتعدد المقاصد واختلافها وتعدد أنواع الرحلات واختلافها وتفاوت درجة ارتباطها بالواقعي.

إن الرحلة تصبح موضوعاً للشعر حين يتحدث الشاعر عن الرحلة نفسها. وفي حالات كثيرة يقوم هذا الموضوع نفسه بفاعلية شكلية حين يحفز لتوليد موضوعات أخرى عبر عمليات تذكر ووصف وتطلع للمستقبل. غير أن الرحلة قد لا تحضر إلا من حيث هي إطار شكلي يسمح للشاعر بالتنقل في العالم الذي يبنيه. أما الصلة بالواقعي وبالمجازي وبالمتخيل فلها تأثيرها في كل هذه الاشتغالات المشار إليها.

هذا يعني أننا أمام تقاطع الطرفين: يحضر الشعر في الرحلة وتحضر الرحلة في الشعر. فتكون الرحلة في سياقها الخارجي فضاءً واقعياً أو متخيلاً لتكوين النص. وحين ينبني النص على فعل الرحلة ونسقها موضوعياً أو شكلياً يصبح الشعر فضاء لهذه الرحلة وتصبح الرحلة داخل فضاء باعثاً لدلالاته ومؤطراً ومنظماً لعلاقاته.

إن دراسة تعالق النص بفعل الرحلة، دراسة في القوالب الشكلية والموضوعية الداخلية في معالجة تكوينه النوعي. وحضور النوع في النص الشعري قد يمثل بنية مهيمنة تكون هي الموجهة لباقي الاشتغالات اللغوية والموضوعية في الشعر. ومن هنا يبقى هذا الجانب المجهول في الشعر هو المنطقة التي على الدرس الأدبي أن يرحل نحوها حتى لو كانت رحلته من نوع عوليس أو من نوع رحلة السندباد.

علاقة الرحلة بالشعر تطرح علينا سؤالين مركزيين: كيف يصبح النص شعراً وهو يؤطر من خلال فعل الرحلة؟ وكيف تحتفظ الرحلة برحلتها وهي تؤطر من خلال فضاء الشعر وفعله؟ ونعتقد أنه لن يتم للدارس معالجة هذا الموضوع بتمحيص وافٍ إلا إذا وضع أمامه ضرورة معالجة اشتباكات أدبية أخرى مثل حضور المكون النوعي الرحلي في الشعر وحضوره في أنواع وأنماط قولية أخرى. ثم حضور المكون النمطي الشعري في الرحلة وحضوره في أنواع وأنماط أخرى. نصبح بذلك أمام شبكة من الأسئلة والتقاطعات والأشكال.

ويقدم لنا المجتمع الجاهلي نموذجاً مناسباً لعلاقة الشعر بالرحلة. فلدراسة الرحلات العربية لابد من البدء بالرحلات الجاهلية. حيث مثل الترحل نمطاً معيشاً للجاهليين لأسباب تجارية ودينية وتحت تأثير قساوة الطبيعة والحروب. والشاعر الجاهلي مرتبط طبعاً بهذه الرحلات بالإضافة إلى أن له رحلاته الخاصة كمبدع يضطر للابتعاد عن موطنه

لغايات أدبية كالمدح وحضور تجمعات الأسواق الأدبية ولغايات ذاتية. وله كذلك رحلاته المتخيلة التي تحفزه لخوضها تقاليد القصيدة الجاهلية.

وبموازاة ذلك خلقت الرحلة الجاهلية شعرها الخاص بها المسمى الحداء. وليس الحداء ببساطته بالنسبة لنا سوى مثال. الرحلة باعثة، وسير إبلها إيقاعه، والرحالة متداولوه.

إن تأمل شعر الحداء يجعلنا نلاحظ أن عدداً من الأفعال والممارسات الواقعية تنتج أدباً وخطابات خاصة بها قد تنفصل عنها في مراحل لاحقة. وفي الأدب العربي نرى أن طقساً دينياً أنتج شكلاً أدبياً هو سجع الكهان ثم انقرض بانقراض تلك الممارسة. ولأن هذه الأفعال والممارسات تقترن عادة بفضاءات مكانية، فإن هذه الفضاءات تتسم بدورها في توليد تلك الخطابات وتمكينها من جمهور ومتلقين. ففعل كالتعبد، له الصلاة والخطب والمواعظ والأدعية. وفعل كالتجمع في الأندية، له المقامات والمحاورات والمناظرات. وفعل كالعمل، له أناشيده وأشعاره. والحداء من هذه الأنشطة الأدبية التي تولدت بفعل واقعي هو سوق الإبل في الترحل. ولذلك لا يجد الحداء له فضاء سوى فضاء الرحلة. وبهذا الارتباط يمثل الحداء فجراً للشعر العربي. وتمثل رحلة الحداء فجراً للرحلة العربية. ستنتج الرحلة بعد ذلك شعرها من القصيد ونظمها من الشعر وأدبها من النثر. غير أنه باستثناء الرحلة الواقعية المعبر عنها نثراً أو شعراً فإن المكون النوعي الرحلي سيستعار في أنواع وأنماط أخرى لوظائف أدبية من غير أن تكون الرحلة في ذاتها فعلاً واقعياً ممارساً.

ويمثل القصيد نموذجاً للأنواع التي وظفت الرحلة، حيث قامت فيه بأدوار بارزة نجملها في النقط التالية:

- حضور دال الرحلة:

في العديد من النصوص الجاهلية نجد ذكراً للدوال المعبرة عن فعل الرحلة. ومن ذلك فعل الرحلة ومشتقاته:

يقول بشر بن أبي خازم:

زيافة بالرحل صادقة السرى ....

ويقول زهير:

جمالية لم يبق سيري ورحلتي على ظهرها من نيها غير محفد

ويقول الأعشى:

كأني ورحلي والفتان ونمرقي على ظهر طاو أسفع الجلد أخثما

ويقول النابغة الذبياني:

كأني شددت الرحل حين تشذرت على قارح مما تضمن عاقل

وفي المفضليات تذكر كلمة (رواحل) في المفضلية 5 وفعل (أرحل) في المفضلية 67 وكلمة (الرحالة: سرج من الجلود) في المفضلية 99 وفي المفضلية 126.

وهذه مجرد أمثلة لحضور الدوال اللغوية للرحلة التي نجدها معززة بما يفيد التوحل بعامة مثل أفعال: طفا وسار وطوى وبان ونأى ولحق. ثم إن كل هذه الأفعال وغيرها تعزز بدورها بذكر مستلزمات الرحلة وأداتها ومحيطها.

الرحلة موضوع

تصبح الرحلة موضوعاً للشعر حين يتحدث عنها النص جزئياً أو

كلياً، وحين لا يرد ذكرها عرضاً أو لمجرد أنها حافز للكتابة في موضوعات أخرى. والنص الجاهلي يكاد في أغلبه يكون مبنياً على الرحلة سواء أكانت حقيقية أم مجازية. ولذلك تشتغل فيه الرحلة على عدة مستويات. فقد تكون الرحلة موضوعاً لمقدمة القصيدة فقط. ولكنها قد تكون موضوعاً للمقدمة وللنص ككل. ومن القصائد الجاهلية التي تجعل الرحلة موضوعاً كلياً لها قصيدة لامرئ القيس في رحلته إلى كسرى. وهي قصيدته التي مطلعها:

سما لك شوق بعدما كان أقصرا وحلت سليمى بطن قو فعرعرا[4]

وفي نص كهذا تحضر الرحلة حضوراً كلياً. فلا تكون مجالاً للموضوع فقط، بل بنية شكلية تقوم في نفس الوقت بتنظيم باقي مكونات النص.

إن الرحلة تصبح قريبة من الرحلة التحقيقية التأريخية أو بعيدة عنها وقريبة من الواقع أو بعيدة عنه، تبعاً لهيمنة الرحلة وللزاوية التي ينظر منها الشاعر إليها.

والنص الجاهلي له خصوصيته. وقد طرحت هذه الخصوصية في النقد العربي الحديث حين تم التساؤل إلى أي حد يجوز أن نستند لذلك الشعر من الناحية التاريخية. ومادام الشاعر ليس مؤرخاً، فإن رحلته يجب ألا تحمل حمل الرحلة التاريخية الواقعية.

ولقد أشار د. الطاهر أحمد مكي إلى هذه الخاصية حين قال: «ليس لنا أن نتوقع من إنسان رهيف الحس كامرئ القيس أن يصبح شاعراً نظاماً يجعل من قصيده أرجوزة يضمنها وقائع رحلته وأحداث قومه على نحو علمي يختفي معه الانفعال والعاطفة والخيال ويحل مكانها التروي والعقل والحقيقة»[5].

ولو أن امرأ القيس قصد فعلاً أن يجعل من رحلته الشعرية تاريخاً، هل كان النمط الشعري في ذلك الوقت سيسمح له بالنجاح في هذا المقصد؟.

تمثل قصيدة امرئ القيس المشار إليها رحلة. غير أنها رحلة غير تامة. لأن امرأ القيس لا يعود فيها إلى نقطة البداية التي انطلق منها. بل إنه لا يحقق فيها حتى غايته التي ذكر أنه رحل من أجلها. أي الاستعانة بقيصر الروح لغزو بني أسد. وهذا المعطى النصي يجعلنا نصنف النص داخل صنف يوميات الرحلة. فامرؤ القيس قاله في زمن ما من زمن رحلته وقد دخل بلاد قيصر. ولا شك أن اقترابه من قيصر مثل عنده مرحلة جديدة من رحلته. بل منعطفه تحول جديد فيها. ولعل هذا التحول هو الذي جعله يقف هذه الوقفة ليراجع مسيرته السابقة. فقد ازداد تغربه وقل أصحابه بل لم يعد يجد صاحباً:

إذا نحن سرنا خمس عشرة ليلة وراء الحساء من مدافع قيصرا
إذا قلت هذا صاحب قد رضيته وقرت به العينان بدلت آخرا

إن زمن حكاية هذه الرحلة يتوقف بالذات بعد خمس عشرة ليلة من السير في البلاد التابعة لقيصر (مدافع قيصر). إذ إن ما سيلي ذكر امرئ القيس لوحدته وفقدانه الصاحب، لن يكون سوى عودة لزمن سابق ينتمي لماضي الغزوات والحروب التي خاضعها في بلاده مفتخراً بشجاعته في ذلك وشربه ... للاحتفال بالنصر. فهل كان امرؤ القيس يستمد من الماضي القوة لمواجهة منعطفه الجديد؟

هذا التقاطع بين الماضي والحاضر يمثل بنية في القصيدة. فالقصيدة تبدأ من الحاضر لتستعيد الماضي ممثلاً في سليمى وظعنها. حيث يخصص لذلك ثمانية عشر بيتاً من مجموع أربعة وخمسين بيتاً.

وتوظيف سليمى وظعنها في النص ليس فقط من أجل وضع المقدمة المعتادة للقصيدة. فوجودهما هو أولاً وجود طبيعي لأنه ناتج عن فعل التذكير الذي توظف الرحلات بسبب من البعد عن الأوطان. وهذه الرحلة نفسها تتذكر ليس فقط سليمى بل تتذكر كذلك أم صاحبه عمرو بن قميئة اليشكري الذي يشترك معه في رحلته هذه. وتتذكر ماضي المعارك وماضي الشخصية بما فيه من فخر. ونحن تبعاً لهذا نذهب إلى أن ظهور سليمى وظعنها في مقدمة القصيدة ومما يصادف تقاليد المقدمات. لأن المقدمة الحقيقية للقصيدة غير مذكورة وهي التي تتضمن ذكراً لمراحل الرحلة الأولى.

ليست سليمى هي المرأة الوحيدة في ماضي الشاعر. فهو يذكر كذلك ابنة عفزرا وأم هاشم والبسباسة ابنة يشكر. وإن كانت سليمى هي التي تستأثر بالنصيب الأكبر من هاته النساء. وسليمى وظعنها يجب أن ينظر إليهما في بعد وظيفي وفي آخر رمزي.

البعد الوظيفي يتجلى في كونهما علامتين لرحلة أخرى يبدعها الشاعر ضمن رحلته التي هو فيها وضمن الرحلة المركزية للنص. فهل كانت ستذكر سلمى لولا أنها معادل للرحلة. ولماذا جعلها ترحل بعيداً جداً عن قومها بني كنانة نحو غسان باليمن ونحو يعمر؟

البعد الرمزي يتجلى في كون سليمى وظعنها يقترنان:

1 - بالماء.

2 - بالنخل.

3 - بصور المعبد.

ثم بما يمثله ذلك من حالة مضادة لما هو عليه من تعب وحر وهجير وتغرب.

إن الرحلة هي التي تبني هذا النص وتولده فهي تقدم للشاعر

فضاءً جديداً وأحداثاً جديدةً يقف عندها. ثم هي من جهة أخرى تدفعه للتذكر. فتذكره لسليمى وظعنها متولد من الرحلة. وتطاير الحصى حول أرجل الناقة يذكره بماضيه ومجده وبأعدائه. ودخوله مدافع قيصر يذكره بماضيه كذلك.

وبالرغم من هذه الخصوصية الشعرية لصياغة الرحلة، فإنها رسخت ركائز ستوظف فيما بعد مكونة في علائقها بغيرها نموذج الرحلة. وفي مقدمة هذه الركائز يوظف النص ما يلي:

1 - ذكر أسماء الأماكن بالتتابع: (خملى، أو جرا، حوران، حماة، شيزرا):

تذكرت أهلي الصالحين وقد أتت على خملي خوص الركاب وأوجرا

فلما بدت حوران في الآل دونها نظرت فلم تنظر بعينيك منظرا

تقطع أسباب اللبانة والهوى عشية جاوزنا حماة وشيزرا

2 - وصف مشاهد السفر.

3 - وصف وسيلة السفر (الناقة والفرس).

4 - التأريخ لمدة الرحلة (تأريخ جزئي):

إذا نحن سرنا خمس عشرة ليلة ....

5 - ذكر الغرض من الرحلة:

ولو شاء كان الغزو من أرض حمير ولكنه عمدا إلى الروم أنفرا

6 - ذكر الأعلام:

لقد أنكرتني بعلبك وأهلها ولابن جريج في قرى حمص أنكرا

7 - ذكر رفقة الرحلة:

بكى صاحبي لما رأى الدرب دونه وأيقن أنا لاحقان بقيصرا

فقلت له لا تبك عينك إنما نحاول ملكاً أو نموت فنعذرا

غير أن توظيف هذه العناصر لا يفيد أن القصيدة تمثل رحلة كتلك التي ستكتب منظومة فيما بعد. فالرحلة التي جعلها امرؤ القيس موضوعاً له لا توظف في النص إلا لكي تحفز لتوليد دلالات أخرى راجعة لطموح امرئ القيس في الثأر لأبيه واستعادة ملكه. وهكذا فاسم المكان ومدة السفر ووصف الناقة والفرس، بمثابة حافز لتبرير فخر الشاعر بنفسه وبقومه وبصموده وبعزمه على نيل مقصوده.



الرحلة فضاء مؤطر

تمثل الرحلة في هذا النص إذن فضاء بانياً ومؤطراً. بل إن هذا النص من النصوص القليلة ذات النسق الرحلي الشامل الذي يوحد ما يسمى بالمقدمة بباقي النص، حيث إن المقدمة بغزلها وظعنها ليست سوى مقطع غير منفصل عن باقي الرحلة. ويظهر التلاحم في أننا لا نسأل هل رحلة المقدمة حقيقية أم لا؟ بقدر ما نسأل هل رحلة القصيدة بكاملها حقيقية أم لا؟

وبما أن صحة ما ورد في رحلة المقدمات الجاهلية ظلت موضع شك، فإن توظيفها - في حالة تخييلها - قصد منه تشغيل المكون النوعي الرحلي ليضمن نسقاً بانياً لقسم من النص على الأقل.

الرحلة حافز وباعث

ولما كانت الرحلة فضاء بانياً ومؤطراً، فإن حضورها ليس

خارجياً. بل حضوراً فاعلاً. فالرحلة هي التي تدفع للوقوف على الطلل ومن ثمة فهي الباعث على وصفه، وهي الباعث على تذكر المرأة واستعادتها ووصفها كذلك. الشاعر يرحل إذن لكي يكون شاعراً ويحكي عن الطلل.. ولكي يحكي عن الطلل لابد أن يجعل المرأة ترحل كذلك. فلولا رحلتها لما وصف الأثر والديار والظعن. ولابد أن يرحل لكي يصف مظاهر الطبيعة بين صحراء ومياه ومطر وليصف الصيد وحيوانه وليصف ناقته والفرس. الرحلة في كل هذا بنية مركزية تمد النص بأفعال وعناصر يستغلها الشاعر للتعبير والوصف وترحيل المتخيل. لكن ما وجه التغير الذي طرأ علي الرحلة بعد الجاهلية؟ لكي نقترب من هذا النوع من الرحلات نقف عند ثلاثة نصوص رحلية شعرية.

النص الأول رحلة لابن الفكون من قسطنطينة إلى مراكش. وهو نص قصير في 32 بيتاً[6]. والعبدري يصنف هذه الرحلة نوعياً بأنها قصيدة. أما الرحلة بالنسبة له فهي موضوع. يقول عنها: «قصيدته المشهورة في رحلته من قسطنطينة إلى مراكش». مما يؤكد أن المعيار التصنيفي للرحلات الشعرية قدم فيه المستوى الشعري في حين أدخلته الرحلة في محتوى القصيدة. يتعزز هذا الفهم للرحلة الشعرية بما قاله العبدري عن رحلته التي كتبها شعراً خاتماً بها رحلته النثرية. يقول عنها: «وهذه قصيدة نظمتها في الرحلة». وهكذا نصبح أمام نوع شعري هو قصيدة الرحلة. والشعرية العربية لم تعطه الاهتمام الموازي لحضوره في الإبداع. ويأتي ذلك في سياق تقصيرها في تناول المكون الرحلي في الشعر بعامة. نستثني هنا بعضاً مما قالوه في مقدمة القصيدة الجاهلية كقول ابن قتيبة وابن رشيق بالخصوص.

إن رحلة ابن الفكون تقدم بدءاً من حيث كونها رسالة: «كتب بها إلى أبي البدر بن مردنيش». هذا يعني أن هذه الرحلة تحددها ثلاثة

تقاطعات: القصيدة/ الرسالة/ الرحلة. وكل طرف من هذه الأطراف له اشتغاله في النص. فالقصيدة لها وزنها وقافيتها الموحدان. ولها مقدمة المديح والثناء على أبي البدر. أما الرسالة فغير مفصح عنها بقرائن لغوية داخل النص اللهم فعل «ألا قل» الشائع في القصائد القديمة للتعبير عن رغبة الشاعر في بعث رسالة ما للمرسل إليه. لكنها حاضرة ضمنياً من حيث إن ابن الفكون يعبر عن شعوره بالتوزع بين المشرق، والمغرب وبتغربه واشتياقه قاصداً من ذلك إخبار أبي البدر بهذه الأحوال. وهذا المقصد حول الرحلة من رحلة وصفية تسجيلية إلى رحلة يكتفي فيها صاحبها بالتقاط انطباعاته وأحاسيس خلفتها بعض المدن التي مر بها في نفسيته. وهذه الأحاسيس والانطباعات ستصب في بعضها إلى أن تنتهي في خاتمة القصيدة حيث بؤرتها ونهاية زمنها وجديد أخبارها. يقول الشاعر:

فها أنا قد اتخذت الغرب، دارا وأدعى اليوم بالمراكشي

على أن اشتياقي نحو زيد كشوقي نحو عمرو بالسوي

تقسمني الهوى شرقاً وغرباً فيا للمشرقي المغربي

أما المكون الرحلي فيتجلى بالتحديد في ذكر ابن الفكون للمدن التي مر بها، خاصاً كل مدينة ببيت. يقول:

وفي وهران قد أمسيت رهناً لضامر الخصر ذي ردف روي

وأبدت لي تلمسان بدوراً جلبن الشوق للقلب الخلي

ولما جئت وجدة همت وجداً بمخنث المعاطف معنوي

ويظهر من خلال هذه الأبيات كيف أن مقصد ابن الفكون من ذكر المدن لم يكن لأجل وصفها وتقديم معلومات عنها وتوثيق تواريخ المرور بها. إن المدن لم تذكر إلا لكونها تمثل عند الشاعر فضاءات لمغامرات

عاطفية. مما يعني أن الرحلة ليست في ذاتها هي موضوع القصيدة، وبمعنى آخر لم يكن الهدف الرئيس عند ابن الفكون هو أن يحكي رحلته. إن موضوعها إذن هو ذكر المغامرات العاطفية، والفضاء يقوم بدور بنيوي في ذلك. إن قيمة المدينة كعلامة هي في إشارتها لجمال نسائها. على أن المقصد الرئيس في النص هو الشكوى: شكوى الحب وشكوى التغرب. ومن حيث الأغراض فالمدح والغزل والحنين أغراض بارزة في النص.

إن الرحلة فاعلة على مستوى الشكل مترجمة للمقصد بانية للموضوع والأغراض خالقة اتساق النص. وبالإضافة إلى كل ذلك فهي حافز للكتابة.

أما النص الثاني فتمثله رحلة العبدري الشعرية[7]. وهذا النص أطول من السابق (105 أبيات) ويلتقي معه في مكون القصيدة الحاضر هنا كذلك في وحدة الوزن والقافية، وفي المكون الرحلي. غير أنه يختلف عنه من حيث إنه لم يبعث به كرسالة. بل دون ليحتل فضاء ضمن فضاء رحلة أخرى هي الرحلة النثرية، ممثلاً نصياً، خاتمة هذه الرحلة الأولى. يقول العبدري: «وهذه قصيدة نظمتها في الرحلة رأيت أن أختم بها هذا التقييد»[8].

ولكون هذه الرحلة خاتمة لرحلة أخرى ولكونها تحتل هذا الموقع الختامي، فإنها ستوجه بمقصد مختلف عن ذاك الذي وجه سابقتها الرحلة النثرية. فإذا كان العبدري حدد مقصده من رحلته النثرية في إفادة القارئ برواية المعارف ووصف البلدان وأحوال الناس، فقد جعل الوعظ هو مقصده من رحلته الشعرية. والمقصد الوعظي مؤشر إليه من طرف العبدري نفسه حين سجل في بداية رحلته النثرية (ص 2) أنه سيختم الرحلة بـ «قصيدة وعظية». ونحن بهذا التحديد أمام طبيعة الفهم الأنواعي لقصيدة الرحلة. حيث يظهر كيف تتحكم تقاليد

القصيدة القديمة في هذا الفهم. فينقل نص هذه الرحلة ليوضع في الخانات الجاهزة، ويصبح المكون المهيمن فيه هو الغرض (الوعظ). ومن حيث الشكل يمثل استمراراً لنوع القصيد. أما المكون الرحلي فينظر إليه في كونه موضوعاً مساعداً.

إن المقصد الوعظي سيطبع النص بميسمه ليميزه في بنائه ومحتواه من نص ابن الفكون من جهة، ومن نص رحلة العبدري النثرية من جهة أخرى، إذن لماذا لم يوظف العبدري الوعظ في رحلته النثرية؟ ولماذا لم يحور هذه الرحلة لتصبح وعظية ويجنب نفسه تخصيص الوعظ بقصيدة تعتبر بالنسة للرحلة النثرية نصاً ثانياً يحور الأول ويتضمنه في الوقت نفسه؟

لقد وظف الوعظ قبل ذلك في أنواع أخرى منها خطب الوعظ والأمثال والحكم وخرافات الحيوان وشعر الزهد... لكن الرحلات النثرية رسخت تقاليد تتجلى في الميل للوصف والتقييد مما لم يمكن الرحالة من الانصراف لخطابه التأويلي الأخلاقي الذي يتعدى الوقائع والظواهر لاستخلاص العبر منها على حد ما نرى في رحلة العبدري النثرية. فقد قيد هذا الأخير نفسه بالتجرد من الأحكام الشخصية مكتفياً بتسجيل مشاهداته. وأعلن عن هذا الهدف في بداية الرحلة ملزماً نفسه - تجاه القارئ - بهذا الميثاق.

وجاءت الرحلة الشعرية لتمثل عنده نصاً آخر يتحرر فيه من ميثاقه مع القارئ. ولم يكن اختيار الشعر لأداء هذا الغرض إلا لإمكانياته التي راكمها في موضوع الزهد والوعظ ورثاء المدن وتقلب أحوال الزمان كرثاء إيوان كسرى للبحتري ورثاء الأندلس لصالح الرندي.

هذا المقصد سيحدد القيمة الرمزية للمكان. فبخلاف ابن الفكون

الذي مثل المكان عنده علامة على حسن وجمال المرأة، لن تصبح الأماكن (المدن) عند العبدري سوى عبرة على مبدأ الزوال والفناء الذي يتحكم في الدنيا.

يقول العبدري في بداية النص:

عليك النصح رده بكل حي وإن ألفيته وارده فحي

وهذا البيت يتجاوب مع نهاية النص من حيث إن البداية والخاتمة تتضمن غرض النصح والوعظ. مما يظهر دائرة نصية أخلاقية تحتوي باقي الأبيات وتهيمن عليها.

يقول العبدري في خاتمة هذه الرحلة:

ولا يغررك من دنياك وصل ففي الأمثال أغدر من بغي

فقلت لقد نصحت بكل معنى حقيق أن يصاخ له حري

وقد أسمعت لو ناديت حياً ولكن النداء لغير حي

فقالت قد عهدت إليك نصحاً فوفقك المهيمن من وحي

وبين بداية القصيدة وبين نهايتها تتوالى الأبيات بفعل الترحل الذي ينظم سلك المدن والمواقع. وكل مدينة أو موقع علامة على الزوال والفناء. أما موضع الزوال والفناء، فالناس الذين مضوا ومفاتن الطبيعة التي أمحلت والعلم الذي خمد والمآثر التي آلت إلى صروف الزمان.

للمكان عند الشاعرين ابن الفكون والعبدري قيمتان مختلفتان، ابن الفكون يقول مثلاً عن مليانة ووهران:

وفي مليانة قد ذبت شوقاً بلين العطف والقلب القسي

وأبدت لي تلمسان بدوراً جلبن الشوق للقلب الخلي

ويقول العبدري عن نفس المدينتين:

ووافينا تلمسان فأبدت على أهل مضوا شجو النعي
كذا مليانة أبدت عويلاً لأهل ضمهم جرف الاتي

هيأ الشعر للعبدري صياغة الرحلة في غرض الوعظ بنظرة سوداوية تشاؤمية. ولعل مرجع ذلك إلى التراث الشعري الذي راكم تجارب عديدة في هذا المجال. ومن هنا أصبح المكون الرحلي وفضاؤه خاضعين في النص للتقليد الشعري. في الرحلة النقدية لا نجد هذا المعنى سائداً فيها. لقد وصف فيها العبدري العديد من المدن واقفاً عند آثار الزمن السلبي، لكن ذلك لم يمنعه من تسجيل مشاهدات الإعجاب بكثير من المدن والمواقع. ففي وصفه لمليانة مثلاً، نجده يصف جامعها «المليح العجيب» بأنه أصبح موحشاً مهجوراً. ومع ذلك فمليانة عنده «بلدة خصيبة» وقد «أشرفت عن كثب على وادي شلف، واستشرفت نسيم طرفها من شرف، في روضة جمة الأزهار والطرف، فرعت في سفح جبل حمى حماها أن يرام. وشرعت في أصل نهر يشفي المقيم من الهيام شاق منظراً وراق مخبراً...»(9).

لكن كل جمال هذه المناظر الطبيعية لم يعد ذا بال في مقابل ما حل بالمسجد. ولذلك انعكست نظرة العبدري السوداوية هذه على باقي معطيات الفضاء.

لقد وصف العبدري بالفعل ما حل بالمدن من الخراب والخطوب والبلا في رحلته النثرية. ولم يمنعه ذلك من وصف مواقع ومدن أخرى بالحسن وجمال العمارة ورفعة المباني وحماية العلم والدين كوصفه لبجاية. على أن ما ظل طاغياً عليه في هذه الرحلة هي الصورة السلبية لما آل إليه العلم والعمران. أما حسرته وألمه لذلك وعبرته منه فقد أجله لرحلته الشعرية الوعظية.

أما النص الثالث من هذه الرحلات التي يحكي عنها الشعر، فحديث مقارنة مع سابقيه. وتمثله رحلة أحمد بن المأمون الحسني العلوي البلغيثي. المطبوع سنة 1346هـ. سنة واحدة بعد عودة البلغيثي من رحلته[10].

يختلف هذا النص عن سابقيه في أنه:

1 - مطبوع مستقلاً في كتيب.

2 - يحمل عنواناً من وضع صاحبه هو: «النحلة الموهوبة النجازية في الرحلة الميمونة الحجازية».

3 - الذي يصنف النص هو النص نفسه.

4 - يصنف النص نفسه حسب داعي الرحلة (الحج) ويختار لنفسه خانة تصنيفية مهيأة سابقاً في الرحلات النثرية: رحلة الحج.

5 - النص أطول من سابقيه. مطبوع في 32 صفحة من 586 بيتاً.

6 - النص أكثر تمثلاً للنموذج المثالي الرحلي الذي حددنا أهم مكوناته. بل إنه محاكاة لهذا النموذج في صيغته النثرية النمطية. وإذا كان لنا أن نعطي مثالاً بهيمنة المكون النوعي وفضائه في النص الرحلي الشعري، فرحلة البلغيثي هذه تترجم هذه الهيمنة بامتياز. أين تتجلى إذن نمطية المكون الرحلي في نصنا هذا؟

1 - البناء:

بخلاف الرحلتين المذكورتين تبدأ هذه الرحلة بنثر يتضمن البسملة والصلاة على النبي. وبعد هذا النثر تعيد الرحلة بدايتها شعرياً بمقدمة تتضمن المحتوى المألوف في مقدمات الرحلات النثرية. فتذكر البسملة

والتحميد والصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم وصحبه وأتباعه. كما تذكر الغرض من الرحلة ومكان بدايتها وتاريخ هذه البداية:

هـذا وحـيـث مـبـدع الأنـام	وفـقـنـي لـلـحـج في ذا الـعـام
خـرجـت مـن فـاس لـذا الـزوال	يـوم الخـمـيـس حج مـن شـوال
مـن عـام خـمـسـة وأربـعـيـنـا	بـعـد ثـلاث عـشـرة مـئـيـنـا

(ص 2)

ثم تختم الرحلة على عادة نظيراتها النثرية بالدعاء والتحميد والصلاة على النبي.

ب – السرد: تتبع الرحلة سرداً زمنه خطي. برواية ضمير المتكلم الشخصية نفسه، متقيدة بالإشارة إلى البلدان والمدن والمواقع بالتوالي، مؤرخة لتوقف الشخصية عندها بالتوالي كذلك، ملخصة الأزمنة التي بين ما يذكر من أماكن. وضمن هذا الزمن الخطي تشير الرحلة إلى ما كان يقع من أحداث أثناء الرحلة كالمرض وتأخر استئناف السفر:

في يـوم الاثـنـين تـسـنـى مـرحـلـي	سـادس عـشـر مـن ربـيـع الأول
كـان إلـى بـيـروت عـودي ثـانـيـا	لـنـا غـدى الـشـوق إلـيـهـا ثـانـيـا
في تـومـبـيـل مـسـرع الـتـسـيـارا	لا يـخـشـى مـن آفـة الـعـثـار
بـه رأيـنـا لـطـف رب راحـم	حيث وقانا الشر في التصادم
ولـم نـصـب نـحـن بـأدنـى ضـرر	والـتـومـبـيـل قـد غـدا فـي خطر
فـاسـتـبـدلـوه بـسـواه بـعـدا	طـول انـتـظـار نـسـتـجـير الـوعـدا
أقـمـت فـي بـيـروت عـنـد حـبـنـا	الـسـابـق الـذكـر صـفـى حـبـنـا
ثـلاث لـيـلات بـهـا اجـتـمـعـنـا	بِـعُـلَـمَـا تـفـنـوا فـي المـعـنـى

(ص 24)

وتنتمي حكاية الرحلة مكانياً من حيث ابتدأت مستعيرة دائرة المحكي الرحلي النثري محاكية الزمن الخارجي للرحلة الواقعية التي قام بها البلغيثي.

جـ - الوصف:

بخلاف الرحلتين السابقتين يخصص البلغيثي أشطراً وأبياتاً لوصف وسيلة الرحلة وهي السيارة والقطار والباخرة. كما يصف بعض الطرق وطبائع بعض ممن لقيهم كاليمنيين وبعض المدن مثل باريز والقاهرة وبعض البلدان مثل الحجاز والشام. بالإضافة إلى مظاهر العمران من مساجد وفنادق...



د - الأعلام:

يذكر البلغيثي أسماء بعض الذين لقيهم وبخاصة أهل العلم مشيراً إلى ما كان يجري في مجالسهم من مذاكرات:

ثم من الغد وكان الجمعة بعد صلاتنا لفرض الجمعة

سرت إلى زيارة الشيخ الأجل بحر العلوم المتلاطم الأجل

محدث الشام بعصره ومن في نسكه وزهده فرد المؤمن

شيخ الشيوخ المستقيم الدين (محمد) الشهير (بدر الدين) ص 22.

فهو يشير إلى محمد بدر الدين بصيغة الإخبار والثناء ولا يجعل هذه الإشارة مناسبة لتسجيل نُقُولٍ على حد ما رأيناه في رحلة العبدري النثرية.

هـ - تتضمن الرحلة على غرار رحلات نثرية أخرى، مدح السلطان والثناء عليه والدعاء له.

إن محاكاة النموذج الرحلي المثالي بمقصده التسجيلي التوثيقي جعل المكون النوعي الرحلي يشتغل في مجموع هذا النص، في موضوعه وشكله. غير أن هذه الهيمنة جاء من نتائجها أن تراجعت فيه الوظيفة الشعرية وهيمنت مرجعية إخبارية. لقد حولت اللغة التقريرية الرحلة إلى مجرد نظم عار من الشعر ولقد كان البلغيثي على وعي بهذا المعطى حين قال في آخر الرحلة:

ولم أراع صنعة البديع إذا أتته في قالب بشيع
إذ سابق الصنعة حسن المعنى ثم يراعي بعد ذلك المبنى
وإن أتى عفواً فذاك مدني ولوجه الإذن بدون إذن

(ص 32)

كأن البلغيثي من أنصار أسبقية المعنى على اللفظ. ولو أنه راعى صنعة البديع هل كانت ستحتفظ رحلته بمبناها النظمي الذي جاءته فيه؟ وماذا ننتظر من معنى هو وليد النظم؟ فما معاني رحلة البلغيثي سوى مشاهداته الرحلة نفسها ومواقعها وشخوصها وأفعالها. وهذه المعاني هي التي ترد في الرحلات النثرية، بمعنى أنها ليست من صنعة المتخيل الشعري.

هل نقول إذن إن مجد الرحلة الشعرية قبل ظهور القصيدة الحديثة هو ذاك الذي مثله فجر الشعر العربي في القصيدة الجاهلية؟

لا شك أن معالجة النماذج الواردة في هذه الدراسة لها أسئلتها. فإذا كان الدارسون اعتادوا الوقوف عند الرحلة بوصفها نثراً يحكي عن فعل الترحل ونتائجه. فإن الرحلة المكتوبة شعراً أو نظماً تدعو للنظر

في مسألة «تنويع» (من النوع الأدبي) الرحلة في صيغتيها النثرية والشعرية معاً.



هوامش الدراسة

1) رحلة العبدري لأبي عبدالله العبدري. تحقيق محمد الفاسي. نشر وزارة الثقافة المغربية 1968 ص 13.

2) المصدر السابق ص 20.

3) المصدر نفسه ص 72.

4) ديوان امرئ القيس. تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم. دار المعارف ط 1984/4 ص 56.

5) امرؤ القيس: الطاهر أحمد مكي. دار المعارف بمصر 1985 ص 94.

6) انظر نص الرحلة ضمن رحلة العبدري ص (34-35).

7) انظر النص ضمن المرجع السابق ص (280-284).

8) المصدر السابق ص 280.

9) المصدر نفسه ص 24.

10) النحلة الموهوبة النجازية في الرحلة الميمونة الحجازية لأحمد البلغيثي. المطبعة الجديدة بفاس - المغرب ط 1346/1هـ).



أَقَائِمٌ

الزَّيْدَانِ؟



محمد خليل الزروق

سألني - كان الله لي وله - عما كتبه الأستاذ الدكتور شوقي ضيف، رئيس مجمع اللغة العربية القاهري ورئيس اتحاد المجامع العربية، فيما أظن - ينكر أن يكون هذا التركيب في كلام العرب - وهو نحو: أذاهب أخواك؟ وما مجهول قومك - ويجعل النحويين صنعوه بناء على أبيات من الشعر لا يُعرف قائلوها، ويستدل بأن القرآن الكريم لم يأت فيه مثل هذا الأسلوب، وأنه لم تأت عليه شواهد في شعر يُحتج به لجاهليين أو إسلاميين، ويدعو إلى إخراجه من كتب النحو التعليمي، أو كما قال بتعبيره: «ومن الواجب أن نلغي دون تردد هذه القاعدة في النحو التعليمي، حتى نُخليه من خلل كبير أدخله النحاة على باب المبتدأ والخبر»[1]. والخلل الذي يعنيه، فيما ذكر، هو جَعْل المبتدأ نوعين بغير نصوص يوثق بها، ونقض قاعدة تطابق المبتدأ والخبر في العدد. ولذلك فالصواب عنده أن يقال: أذاهبان أخواك؟ وما مجهولون قومك.

قال صاحبي: وقد عجبت أن تُبنى تلك القضايا على ثلاثة كتب متأخرة فحسب، هي: مغني اللبيب لابن هشام، وشرح الألفية للأشموني، وهمع الهوامع للسيوطي، فهذا ما ذكر الأستاذ من مراجع المسألة في ختام كلمته، وقال: «المراجع»، هكذا بالتعريف.

قلت له: نعم، وما ذكر في الكلمة يدل على أنه لم يستعن بغير هذه الكتب.

قال: أوليس في هذا سوء ظن بأناس علماء فضلاء، لهم أيد بيضاء، وديون واجبة، على أهل اللسان العربي، وعلينا نحن من بقينا إلى هذه الأزمنة، فعرّفونا وعرّفوا الناس قبلنا هذا اللسان العربي الشريف، فصارت مداخله ومخارجه، وأساليبه وتصرفاته، وفنونه وآدابه، قريبة المتناول، دانية القطوف - بأن يُظن أنهم قوم يسهل أن يروج فيهم الباطل، وأن يجوز عليهم الاختلاق؟! ألم يكن واجباً قبل الإقدام على مثل هذه الدعاوى - ولا تُدَّعى العصمة لأحد - أن يستوثق المرء من الأدلة، وأن يستقصي في البحث، حتى ينتهي إلى اطمئنان أو ما يشبهه من الظن الراجح بشواهده وقرائنه، وأن يتثبّت ويتبصّر ويتبيّن؟![2].

قلت له: بلى، ولكن هؤلاء الأساتذة أيضاً من أمثال الدكتور شوقي ضيف - أساتذة لهم فضل على أهل هذا اللسان، بما قربوا للطلاب من البعيد، وردّوا عليهم من الشرود، فألفوا الكتب النافعة، ونشروا أسفار العلم، وتُحتمل هنَاتهم القليلة، في جنب أعمالهم الجليلة، فينبغي أن يُرفق في مخالفتهم، وأن يُلان القول في الرد عليهم. وإنه إن كان الحقُّ أن يتبع، فإن الرفق ما دخل شيئاً إلا زانه.

● أبيات مصنوعة:

قال: فعدِّ عن هذا، وخبّرني عما عندك من العلم بشواهد هذه المسألة، وهل يصح ألا يكون لها من الشواهد إلا أربعة أبيات مجاهيل القائلين، كما ذكر الدكتور؟

قلت: ينبغي قبل أن أذكر لك ما يصح أن يُحتج به في هذا - أن أبيّن لك أنه يُذكر في كتب النحو المتأخرة أبياتٌ لا يراد بها الاستشهاد، ولكن يُراد بها التمثيل، وتكون لمن لا يُحتج به من

الشعراء، وتكون أيضاً أبياتاً مصنوعة للتمثيل والتقريب، يصنعها النحويون، وتكون الصنعة بادية عليها، ولا يُعرف لها سابق أو لاحق، ولا ينبغي أن يُظن أنها الغاية في الباب، ولا أنها هي الحجة التي تبنى عليها القاعدة. ومن ذلك ما نحن فيه، فقد ذكروا بضعة أبيات على هذا الأسلوب، وهن أكثر من أربعة أبيات، لا كما ظن الأستاذ الفاضل أنهن أربعة. فمن ذلك قول القائل:

أمُنـجِزٌ أنـتـمُ وعـداً وثـقـتُ بـه ... أم اقتفيتم جميعاً نهجَ عُرقوبِ؟[3]

وقوله:

خليليَّ مـا وافٍ بـعـهـديَ أنـتـمـا ... إذا لم تكونا لي على من أقاطعُ[4]

وقوله:

مـا راعِ الخُـلانِ ذِمَّـةَ نـاكـثٍ ... بل مَنْ وَفَى يَجِدُ الخليلَ خليلا[5]

وقوله:

أنـاوٍ رجـالـك قـتـلَ امـرئٍ ... من العزّ في حُبّك اعتاضَ ذُلاّ؟[6]

وقوله:

فـمـا بـاسطٌ خيـراً، ولا دافعٌ أذىً ... عـن الـنـاس إلا أنـتـمُ، آلَ دارمِ[7]

وقوله:

غيـرُ لاهٍ عداك، فـاطّرِحِ الـلـهـوَ، ... ولا تـغـتـرِرْ بـعـارض سـلـمِ[8]

وقوله:

أقـاطنٌ قـومُ سلمى أم نَوَوْا ظَعَنَـا؟ ... إن يظعنوا فعجيب عيشُ مَنْ قَطَنَا[9]

وقوله:

ليت شعري، مُقيمٌ العذرَ قومي ليَ، أم هُمْ في الحب لي عاذلونا؟[10]

فهذه ثمانية أبيات، كما ترى، وكلهن غير منسوب، وإذا تأملت رأيت أنه يكاد يكون مدارهن على ابن مالك، وأستظهر أن يكون هو الصانع لهن للتمثيل، وإذا تأملت أيضاً رأيت أن المرفوع فيهن بعد الوصف مثنى أو جمع، والوصف مفرد، ذلك أن هذه هي الصورة التي يجب فيها أن يكون المرفوع سادّاً مسد الخبر، أما إذا تطابق الجزآن في التثنية أو الجمع فيجب أن يكونا مبتدأ وخبراً على التقديم والتأخير، إلا على لغة: «أكلوني البراغيث»، فيجوز أن يكون المرفوع سادّاً مسد الخبر، وهذا من قِبَل أن الوصف عامل عمل الفعل، فله أحكامه في منع إلحاق علامة العدد، إلا على تلك اللغة. وإذا تطابقا في الإفراد جاز الأمران. وهذا مبيَّنٌ في ذيول الألفية وغيرها.

وأمر آخر، هو أنه ليس كل ما يُجهَل قائله لا يُحتج به، فكم من شعر لا يُعرف صاحبه رواه الثقات، أمثال الخليل وسيبويه والفراء وأبي زيد، وذلك حجة بلا شك. وهذا لم يبحثه الأستاذ فيما ذكر من أبيات المسألة.

● حكاية سيبويه:

قال: أفلا يكون في هذا الباب حجة إلا هذه الأبيات الموضوعة، كما يبدو؟

قلت له: بلى، فيه حجج يجدها من تتبع وبحث. فأولها وأعلاها رواية سيبويه - رحمه الله - هذا الأسلوب في كتاب عن العرب. قال: «هذا باب ما جرى من الأسماء التي من الأفعال وما أشبهها من

الصفات التي ليست بعمل، نحو: الحسن والكريم، وما أشبه ذلك - مجرى الفعل، إذا أظهرْتَ بعده الأسماء أو أضمرتها. وذلك قولك: مررت برجل حسن أبواه، و: أَحَسَنٌ أبواه؟ و: أخارج قومك؟ فصار هذا بمنزلة: قال أبواك، وقال قومك، على حد من قال: قومك حسنون، إذا أخروا، فيصير هذا بمنزلة: أذاهب أبواك؟ و: أمنطلق قومك؟ فإن بدأت بالاسم قبل الصفة قلت: قومك منطلقون، وقومك حسنون، كما تقول: أبواك قالا ذاك، وقومك قالوا ذاك»[11].

وتفسير هذا الكلام بلسان النحو المتأخر: هذا باب الوصف الذي يجري مجرى الفعل، وهو اسم الفاعل، واسم المفعول، والصفة المشبهة باسم الفاعل، وإنما تجري هذا المجرى إذا رفعت ظاهراً، واعتمدت على شيء يسبقها، نحو الموصوف والاستفهام، وجريانها مجرى الفعل أنها توحّد ومرفوعها مثنى أو مجموع، نحو: مررت برجل حسن أبواه، و: أحسن أبواه؟ وكما تُلحق بالفعل علامة التثنية والجمع إذا أخرته، تُثنّي هذا أيضاً أو تجمعه إذا أخرته، فتقول: أبواه حسنان، وقومك حسنون، كما تقول: أبواك قالا، وقومك قالوا.

ومن جريانه ذلك المجرى أن تؤنثه إذا كان مؤنثاً، وفي ذلك قال سيبويه: «فإن بدأت نعت مؤنث فهو يجري مجري المذكر إلا أنك تدخل الهاء، وذلك قولك: أذاهبة جاريتاك؟ و: أكريمة نساؤك؟ فصارت الهاء في الأسماء بمنزلة التاء في الفعل، إذا قلت: قالت نساؤكم، وذهبت جاريتاك»[12].

ثم بيّن أحكام تأنيث الفعل وما يجري مجراه من الصفات لمرفوعاتها المؤنثة، وقال: «وقال الخليل، رحمه الله تعالى: فعلى هذا المثال تجري الصفات»[13]، وغالب ما يرويه سيبويه في الكتاب عن الخليل، وهذا صريح في أن الكلام السابق عنه.

قال: «وكذلك: شاب وشيخ وكهل، إذا أردت شابّينَ وشيخينَ وكهلينَ، تقول: مررت برجل كهلٍ أصحابُه، ومررت برجل شابٍّ أبواه. قال الخليل، رحمه الله: فإن ثَنَّيْت أو جمعت فإن الأحسن أن تقول: مررت برجل قرشيان أبواه، ومررت برجل كهلون أصحابه، تجعله اسماً بمنزلة قولك: مررت برجل خَزٌّ صُفَّتُهُ[14]. وقال الخليل، رحمه الله: من قال: أكلوني البراغيث، أجرى هذا على أوله، فقال: مررت برجل حسنينَ أبواه، ومررت بقوم قرشيينَ آباؤهم»[15].

يقول: إذا أردت أن تثني الصفة أو تجمعها فالأحسن أن ترفع، فتكون هي وما بعدها مبتدأ وخبراً على التقديم والتأخير، أما على لغة «أكلوني البراغيث» فلك أن تجعلها في التثنية والجمع تابعة لما قبلها، فتقول على الوجه الراجح: مررت برجل حسنان أبواه، وعلى الوجه الآخر: مررت برجل حسنين أبواه.

قال: «وكذلك أفعل، نحو: أعور وأحمر، تقول: مررت برجل أعورَ أبواه، وأحمرَ أبواه، فإن ثنيت قلت: مررت برجل أحمران أبواه، تجعله اسماً، ومن قال: أكلوني البراغيث، قلت على حد قوله: مررت برجل أعورَيْن أبواه، وتقول: مررت برجل أعورَ آباؤه، كأنك تكلمت به على حد: أعورينَ، وإن لم يُتكلم به... قال الشاعر، وهو النابغة الجعدي:

ولا يَشْعر الرمحُ الأصمُّ كعُوبُه ... بثَرْوة رَهْطِ الأعْيَطِ المُتَظَلِّم[16]

وأحسن من هذا، أعُورٌ قومُك؟ ومررت برجل صُمٍّ آباؤه، وتقول: مررت برجل حسانٍ قومُه، وليس يجري هذا مجرى الفعل، إنما يجري الفعل ما دخل الألفُ والنون، والواو والنون، في التثنية والجمع، ولم يغيره، نحو قولك: حَسَن وحَسَنان... وأما حِسَان وعُور، فإنه اسم كُسر عليه الواحد، فجاء مبنياً على مثالٍ كبناء الواحد... واعلم أن ما كان

يجمع بغير الواو والنون، نحو: حَسَن وحسّان، فإن الأجود فيه أن تقول: مررت برجل حسان قومه، وما كان يجمع بالواو والنون، نحو: منطلق ومنطلقين، فإن الأجود فيه أن يُجعل بمنزلة الفعل المتقدم، فتقول: مررت برجل منطلق قومه»[17].

قال صاحبي: فسّر لي هذا الكلام.

قلت: معناه أن ما كان على «أفعل» حكمه حكم غيره، لكنه لا يجمع جمعاً سالماً، فإذا قلت: مررت برجل أعورَ آباؤه - استوت فيه اللغتان. أما جمع التكسير في هذا وغيره، فليس كالجمع السالم؛ ذلك أن الجمع السالم يشبه الفعل بعلامة العدد، وسلامة المفرد، فوضعه موضع الفعل يكون على تلك اللغة القليلة، وجمع التكسير ليس كذلك، فإذا قلت: مررت برجل حسانٍ قومه، وعُور آباؤه - لم يكن جارياً على تلك اللغة، للعلة المذكورة، بل هو راجع هنا على المفرد، والمفرد راجع على الجمع السالم.

قال سيبويه: «واعلم أن من قال: ذهب نساؤك، قال أذاهبٌ نساؤك؟ ومن قال: **﴿فمن جاءه موعظة من ربه﴾** قال: أجاءٍ موعظة؟ تذهب الهاء ههنا كما تذهب التاء في الفعل، وكان أبو عمرو يقرأ: **﴿خاشعاً أبصارهم﴾**»[18].

يبين هنا أن إجراء الوصف مُجري الفعل كما يكون من قِبَل العدد على لغتين، يكون كذلك من قِبَل الجنس على لغتين، فمن لا يؤنّث الفعل، ولا يُؤنّث الوصف المشبَّه به. وذِكْرُه لقراءة أبي عمرو في سورة القمر - وقد قرأ بها معه حمزة والكسائي - ينبئك أن هذه الأحكام تكون في باب الحال أيضاً، كما تكون في باب النعت، وفي باب المبتدأ - فتتمة الآية: **﴿خاشعاً أبصارهم يخرجون﴾** - وأن الوصف يُشترط له ليكون كالفعل أن يعتمد على نحو الاستفهام، والمنعوت،

وصاحب الحال. وقد أنشد شواهد لهذا، منها على اعتماد الوصف على صاحب حال قول الفرزدق:

وكنا ورثناه على عهد تُبّعٍ طويلاً سواريه، شديداً دعائمُه[19]

فأفرد وذكّر، ورواية الديوان: «طوالاً» و«شِدَاداً» بالجمع. ومنها في اعتماده على ما هو في حكم المبتدأ قول الكميت بن معروف:

ومازلتُ محمولاً عليّ ضغينةٌ ومضطلعَ الأضغانِ مذ أنا يافع[20]

فذكّر «محمولاً» وهو رافع «ضغينة»، وهو مؤنث، لما كان التذكير والتأنيث للمرفوع المجازيّ جائزين. قال سيبويه: «وهذا في الشعر أكثر من أن أحصيه لك»[21].

ومن هذا الباب في القرآن الكريم: ﴿**ربنا أخرجنا من هذه القرية الظالمِ أهلُها**﴾، والأهل يستعمل استعمال الجمع، لأنه اسم جمع، نحو قوله تعالى: ﴿**وما كنا مُهلكي القرى إلا وأهلها ظالمون**﴾. وقد رد ابن الشجري على مكيّ قوله: إن توحيد ﴿**الظالم**﴾ لجريانه على موحّد[22] - بأن الوصف يوحّد كالفعل ومرفوعه مثنى أو مجموع[23].

ومن هذا الباب قوله تعالى: ﴿**وما ذرأ لكم في الأرض مختلفاً ألوانُه**﴾، في غير موضع، وقوله: ﴿**فويل للقاسية قلوبُهم من ذكر الله**﴾، وقوله: ﴿**وظنوا أنهم مانعتُهم حصونُهم من الله**﴾، وقوله: ﴿**ويُدعَوْن إلى السجود فلا يستطيعون. خاشعة أبصارهم**﴾، في غير موضع، وقوله: ﴿**جنات عدنٍ مفتحةً لهم الأبوابُ**﴾.

● الإطالة عن سيبويه:

وقد أطلت في نقل نصوص سيبويه وشرحها لأمور، منها: تعرّف

المسألة في منشئها ومبدئها على ما هي عليه في أقدم مصدر للنحو وأعظمه، وهكذا ينبغي أن يكون البحث فيما يرى الفقير إلى الله.
ومنها: بيان أنه لا ينبغي أن يُستغرب إفراد الوصف في باب المبتدأ، والمرفوع مثنى أو جمع؛ لأن لذلك شبهاً في النعت والحال والخبر إذا رفعن ما له سبب بالمنعوت وصاحب الحال والمبتدأ، وما ذاك إلا لأنه يستعمل الاسم استعمال الفعل، وقد جمع سيبويه هذا كله في هذا الباب، وجعله مذهباً واحداً، وسبيلاً لا يختلف. ومنها: استقصاء الأمثلة التي ذكرها سيبويه، وهي حجة فيما ينكره الأستاذ، نحو: أحسن أبواه؟ و: أخارج قومك؟ و: أذاهبة جاريتاك؟ و: أكريمة نساؤك؟ و: أقرشي أبواه؟ ومنها: طلاوة ألفاظ سيبويه، وأنها لا يؤدي عنها غيرها ما تؤديه، وكذلك كل ألفاظ بليغة صادرة عن قريحة، وملكة صحيحة.

قال صاحبي: أفيجوز أن يَحْكُم المرء في مسألة من النحو حكماً قاطعاً، بغير أن ينظر في الكتاب، وأن يرجع إلى شيخ الطريقة، وإمام القوم، ورأس المذهب، وليس يطلب إليه أحد أن يوافقه، ولكن لا أقل من أن يرى ما أبداه، ويتأمل ما انتحاه، فيحفظ له سابقته، ويعرف له مقامه، ويعلم مبدأ القصة، وأول المسألة؟!

● إعمال الوصف بغير اعتماد:

قلت له: لا، ولكنك عُدت إلي ما لا أستحبه من إغلاظ القول، والتشنيع على المخالف، فلنبق فيما نحن فيه. ففي الكتاب موضع آخر للمسألة يحسُن أن نذكره، وهو ما نقله عن الخليل في حكم الوصف إذا لم يعتمد على شيء يسبقه. قال: «وزعم الخليل - رحمه الله - أنه يُستقبح أن يقول: قائم زيد، وذاك إذا لم تجعل قائماً مقدّماً مبنيّاً على

المبتدأ، كما تؤخر وتقدم، وكذلك هذا، الحد فيه أن يكون الابتداء مقدماً، وهذا عربي جيد، وذلك قولك: تميميٌّ أنا، ومشنوءٌ من يشنؤك، ورجلٌ عبدُالله، وخَزٌّ صُفَّتُك. فإن لم يريدوا هذا المعنى، وأرادوا أن يجعلوه فعلاً كقوله: يقوم زيد، وقام زيد - قبح، لأنه اسم. وإنما حَسُن عندهم أن يجري مجرى الفعل إذا كان صفة جرى على موصوف، أو جرى على اسم قد عمل فيه، كما أنه لا يكون مفعولاً في ضارب حتى يكون محمولاً على غيره، فتقول: هذا ضاربٌ زيداً، وأنا ضاربٌ زيداً، ولا يكون: ضارب زيداً، على: ضربت زيداً، وضربت عمراً. فكما لم يَجُزْ هذا كذلك استحقبوا أن يجري مجرى الفعل المبتدأ، وليكون بين الفعل والاسم فصيل، وإن كان موافقاً له في مواضع كثيرة، وقد يوافق الشيءُ الشيءَ ثم يخالفه، لأنه ليس مثله»(24).

يبين هنا أنه لابد للوصف ليعمل عملَ الفعل من أن يعتمد على شيء قبله، فإذا قلت: قائم زيد، فإن أردت به مبتدأ وخبراً على التقديم والتأخير - جاز ذلك، ووصفه بأنه عربي جيد، ونحوه: تميميٌّ أنا، ومشنوء من يشنؤك - وإن أردت أن تجعله كالفعل، أي أن تجعل «قائم» مبتدأ، وتجعل «زيدٌ» فاعلاً به يسد مسد الخبر، فذلك قبيح.

قال صاحبي: فهذا اختلاف إذاً نظريّ، فإما أن تعرب هذا الإعراب، وهو القوي الحسن، وإما أن تعرب ذاك الإعراب، وهو الضعيف القبيح.

قلت له: لا، لأن الفرق يظهر في التثنية أو الجمع، فالوجه الحسن: قائمان الزيدان، وقائمون الزيدون، والوجه القبيح: قائم الزيدان، وقائم الزيدون.

قال: فهذا قبيح فحسب، وليس بممنوع، ولا خارج من كلام العرب.

قلت: نعم، وهذا ما صرح به ابن السراج، قال: «وحسنٌ عندهم: أقائم أبوك؟ و: أخارج أخوك؟ تشبيهاً بهذا (المعتمد على موصوف أو مبتدأ)، إذا اعتمد على شيء قبله (من نفي أو استفهام)، فأما إذا قلت: قائم زيد، فأردت أن ترفع زيداً بقائم، وليس قبله ما يعتمد عليه البتة - فهو قبيح، وهو جائز عندي على قبحه... فإذا قلت: قائم أبواك - فقائم مرتفع بالابتداء، وأبواك رفع بفعلهما، وهما قد سدا مسد الخبر»[25]. فأنت تعرف الآن أنه جائز على قبحه عند الخليل وسيبويه أيضاً.

● مذاهب النحويين فيه:

ولذلك لم يصب الزجاجيُّ الحقَّ في تصريحه بأن سيبويه لا يجيزه، قال: «وإذا قلت: قائم زيد، قلت في التثنية: قائمان الزيدان، وفي الجميع: قائمون الزيدون، ثنيت قائماً وجمعته لأنه خبر مقدم، ولا يجيز سيبويه غير ذلك»[26].

وقد نسبوا إلى الأخفض والكوفيين إجازة ذلك، ولا يتضح بادي الرأي على أي وجه يجيزونه، أعلى قوة وكثرة، أم على ضعف وقلة؟[27] فإن كان على الآخر فهو مذهب الخليل وسيبويه، كما رأيت.

وأشار الزجاجي إلى مذهبم بغير أن يسميهم، قال: «وقد أجاز غيره (أي: غير سيبويه) وجهاً آخر، هو أن تقول: قائم زيد، فترفع قائماً بالابتداء، وزيداً بفعله، ويسد مسد الخبر، فتقول في التثنية: قائم الزيدان، وفي الجميع: قائم الزيدون، فتوحده، لأنه قد جرى مجرى الفعل المقدم»[28].

واشتد الزمخشري في منع إعمال الوصف بغير اعتماد، ولو علم

أن سيبويه سيجيزه على قبحٍ ما اشتد هذا الاشتداد، قال: «ويشترط اعتماده على مبتدأ أو موصوف أو ذي حال أو حرف استفهام أو حرف نفي، كقولك: زيد منطلقٌ غلامُه، وهذا رجل بارعٌ أدبُه، وجاءني زيد راكباً حماراً، و: أقائم أخواك؟ وما ذاهب غلاماك. فإن قلت: بارعٌ أدبُه، من غير أن تعْمِده بشيء، وزعمت أنك رفعت به الظاهر - كُذِّبْتَ، بامتناع: قائمٌ أخواكَ»(29).

وبيّن السهيليّ في تعليقه على الجمل جهة منع ما أجازه الأخفش والكوفيون في القياس، وقال: «ويعضد هذا من السماع أنهم لم يحكوا عن العرب: قائم الزيدان، ولا: ذاهب إخوتك، إلا على الشرط الذي ذكرناه (وهو الاعتماد)، ولو وجد الأخفش ومن قال بقوله مسموعاً لاحتجوا به على الخليل وسيبويه. فإذا لم يكن مسموعاً، وكان بالقياس مدفوعاً، فأخلق به أن يكون باطلاً ممنوعاً»(30).

وفي هذا تسليم بما ذكره الزجاجي من أن سيبويه يمنعه، وسترى أن فيه ما يصح الاحتجاج به. ويبدو أيضاً أن السهيلي فهم مما ذكره سيبويه عن الخليل تبعاً لشيخه ابن الطَّراوة أن الخليل يمنع تقديم الخبر على المبتدأ، ووجّهه توجيهاً ضعيفاً(31) وذلك الكلام لا يُفهم ما فهماه.

وذكر ابن يعيش في غير الموضع الذي نقلته من المفصل أن سيبويه يجيزه وابن السراج، وإن كان فيه قبح(32).

ورد ابن الحاجب مذهب الأخفش والكوفيين كفعل الزمخشري والسهيلي بأنه لم يثبت عن العرب(33).

وذكر ابن مالك قول سيبويه الذي يُفْهَم من الكتاب، وكأنه يردّ على الزجاجيّ، قال: «وإن فُعل به ذلك دون استفهام أو نفي - قبُح عنده دون منع. هذا مفهوم كلامه في باب الابتداء، ولا معارض له في

غيره. ومَنْ زعم أن سيبويه لم يُجز جعله مبتدأ إذا لم يل استفهاماً أو نفياً - فقد قوله ما لم يقل. وأما أبو الحسن الأخفش فيرى ذلك حسناً»[34].

فهذا هو الفرق بين مذهبه ومذهب سيبويه، فيما يرى ابن مالك. ولم يقبل أبو حيان رأي ابن مال هذا في مذهب سيبويه، ولكنه لم يُبد حجة في رده[35].

ووصف ابن مالك في موضع آخر من كتبه ما ذهب إليه الأخفش بأنه قليل[36]. ونحوه في الألفية:

وأولٌ مبتدأٌ والثاني فاعلٌ أغنى في: «أسَارٍ ذَانِ»
وقِسْ، وكاستفهامٍ النفيُ، وقدْ يجوز نحوُ: «فائزٌ أولو الرُّشَدْ»[37]

● ما يُحتَجُّ له في غير المعتمد:

واحتج له بقول القائل:

خبيرٌ بنو لِهْبٍ، فلا تك مُلغياً مقالة لِهْبيٍّ إذا الطيرُ مَرَّتِ[38]

وهو ليس حجة عند ابن هشام[39]؛ لأنه يجوز أن يكون الوصف خبراً مقدماً، و«بنو لهب» مبتدأ مؤخراً، وجاز الإخبار بالمفرد عن الجمع لأنه على «فعيل»، فهو مثل: ﴿والملائكةُ بعد ذلك ظهير﴾، وقول الشاعر:

نَصَبْنَ الهوى، ثم ارتَمَيْن قلوبَنا بأسهم أعداءٍ، وهُنَّ صديقُ[40]

وقول الحماسيِّ:

إذا لاقيتِ قومي فاسأليهم كفى قومٌ بصاحبهم خبيرا[41]

قلت: ومثله: ﴿وحَسُن أولئك رفيقاً﴾ و﴿خَلَصُوا نَجِيّاً﴾، وقول الشاعر:

هُنَّ صديق للذي لم يَشِبِ[42]

وجاء على هذا النحو «فعول» أيضاً، نحو: ﴿هم العدوّ﴾، وغير موضع في القرآن، و﴿إنَّا رسولُ ربك﴾ وفي موضع آخر: ﴿إنا رسولا ربك﴾.

ويُحتج أيضاً لمذهب الأخفش والكوفيين بإنشاد أبي زيد لزهير بن مسعود الضبي، أو غيره:

فخيرٌ نحن عند الناس منكم إذا الداعي المُثَوِّبُ قال: يالا[43]

ونقل أبو علي عن الجرمي عن الأخفش أنه لا يُعرف مبتدأ وخبراً على التقديم والتأخير؛ من أجل الفصل بين «خير» وما يتعلق به - وهو «منكم» بالأجنبي - وهو «نحن»؛ لأنه على هذا مبتدأ وإذا كان مبتدأ وفاعلاً سد مسد الخبر، جاز ذلك؛ لأن الفاعل بالقياس إلي عامله ليس بأجنبي[44]. ونقل أبو علي في بعض كتبه عن بعض شيوخه أن هذا غير جائز أيضاً؛ لأن اسم التفضيل لا يعمل في ظاهر في غير مسألة الكحل، فلم يبق إلا أن يكون «نحن» تأكيداً للضمير المستتر في «خير»، ولـ «خير» مبتدأ محذوف[45]. وهذا ما يستحسنه أبو علي في البيت، ويجعل ما ذهب إليه الأخفش جائزاً قبيحاً، للعلة المذكورة[46].

ويذهب ابن مالك فيه مذهب الأخفش[47].

وسوغ أبو حيان أنه ابتداء وخبر بأنه لا فصل بأجنبي على قول الكوفيين: إن المبتدأ والخبر مترافعان، ولو أُخذ بالقول المشهور في رافع المبتدأ والخبر - يمكن أن يكون هذا البيت ضرورة. ولا يُسلَّم أيضاً أن

الفصل بين اسم التفضيل و«مِنْ» ممتنع كالفصل بين المتضايفين؛ لجواز الفصل في التفضيل بالتمييز والفاعل والظرف، وعدم جوازه بهذه في المتضايفين[48].

يريد نحو: **﴿النبي أولى بالمؤمنين من أنفسهم﴾**، وزيد أكثر علماً من عمرو، وما رأيت رجلاً أحسنَ في عينه الكحلُ منه في عين زيد. وهذه، كما ترى، معمولات لاسم التفضيل، وقد أجازوا في المتضايقين الفصل بمعمول المضاف، على ما هو معروف في قراءة ابن عامر: **﴿وكذلك زُين لكثير من المشركين قتلُ أولادَهم شركائهم﴾**[49]. وعلى كل حال البيت نحو قولك: أفضلُ زيدٌ من عمرو، وهو فصل غير معهود، فلا يبعد أن يكون ضرورة، على القول بأنه ابتداء وخبر. أما القول بأنه ابتداء وفاعل ففيه الاعتراض بأن اسم التفضيل لا يرفع الظاهر في غير ما استُثني.

ومما يحتمل عندي أن يكون شاهداً لقول الأخفش والكوفيين قول أبي زُبيد الطائي:

وَسَمَا بِالمَطِيِّ والذُّبَّلِ الصُّمِّ لِعَمْيَاءَ في مَفَارِيطِ بِيدِ
مُسْتَحِنٌ بها الرياحُ، فما يَجْتَابُهَا في الظلام كلُّ هَجُودِ[50]

ولا يكون ذلك إلا على رفع «مستحنّ»، وهو مرفوع بضبط القلم في نسخ الكتاب[51]، والمحكم، واللسان، وهو بغير ضبط في أمالي اليزيدي، والتاج، وقال ابن السيرافي: «مجرور، يصلح أن يكون نعتاً لعمياء، ويصلح أن يكون نعتاً لمفاريط، ويجوز أن يكون نعتاً لبيد»[52]. والجر هو الأقرب.

قال صاحبي: ولكن لا يُؤمَنَ ضبط القلم، إذ يُمكن أن يكون اجتهاداً من ناسخ أو ناشر، وربما لم يطلع على البيت السابق.

قلت: وهو مع ذلك غير بعيد، لأنه جار على مذهب مبني على

السماع، ويذهب إليه جماعة من النحويين. وهو في جمهرة القرشي: «مستحيراً»، من الحيرة، بالنصب. وفي القصيدة التي منها البيت أبيات تحتمل ما يحتمله من الرفع أو النصب أو الاتباع.

ويمكن أن يكون على هذا المذهب قول الفرزدق:

يُقلّب عيناً لم تكن لخليفة مشوهةً حولاء بادٍ عيوبُها[53]

على أن «باد» مبتدأ، و«عيونها» فاعل به، ولم يعتمد على نفي أو استفهام، ويسهّل ذلك أنه معتمد على موصوف، فالجملة صفة لـ «عيناً». وجاء ابن الشجري على تسكين ياء المنقوص المنصوب في الضرورة، ونقل ابن جني عن المبرد أن ذلك من أحسن الضرورات[54]، ونقل المعرّي عن الفراء أنه لغة[55]، وحَمْلُه على مذهب من يجيز عمل المبتدأ بغير أن يعتمد جائز أيضاً.

وعلى هذا المذهب، بلا شك، قراءة أُبيّ: ﴿ودانٍ عليهم ظلالُها﴾[56]، بالرفع والتذكير، وقال الفراء: «فهذا مستأنف في موضع رفع»، ولا عجب، فالكوفيون يجيزونه. ولا يصح إعرابه مبتدأ وخبراً على التقديم والتأخير، كما فعل ابن النحاس، ومكي[57]، لأن ﴿دانٍ﴾ بالتذكير لا يُخبَر به عن ﴿ظلالها﴾، فلا يقال: ظلالها دان. وقال أبو حيان: «فهذا يمكن أن يستدل به الأخفش»، ونفْي الآلوسي لجواز الاستدلال به في هذا لا يُلتفَت إليه؛ لأنه بغير علة. وما لا يُستدل به حقّاً لمذهب الأخفش والكوفيين هو قراءة: ﴿ودانيةٌ عليهم ظلالُها﴾[58]، بالرفع والتأنيث؛ لأنه يمكن أن يكون مبتدأ وخبراً، لأنه يصح أن يقال: ظلالها دانية، كما بيّن ابن عصفور وأبو حيان وابن هشام والآلوسي.

● بيت المرّار الفقعسي:

قال صاحبي: قد طال بنا الحديث في هذا الضرب المختلف فيه،

وهو إعمال الوصف غير معتمد على نفي، وتركنا الأصل المجمع عليه، وهو معتمداً على ذلك.

قلت له: لا تنس أن أول ما احتججنا به هو رواية الخليل وسيبويه هذا الأسلوب عن العرب، وهذا لو اقتصرنا عليه وحده لكان كافياً.

ونحتج أيضاً بما أنشده ثعلب للمرَّار بن سعيد الفَقْعَسِيّ الأسديّ:

أمُرتَجِعٌ لي مثلَ أيامِ حَمَّةٍ   وأيامِ ذي قارٍ عليَّ الرواجعُ[59]

وقد استشهد به ابن مالك في شرح التسهيل، وأخذه عنه ابن هشام في شرح اللمحة. فـ «مرتجع» مبتدأ، وهو وصف معتمد على استفهام، و«الرواجع» فاعل به سد مسد الخبر، وقد اختلف الوصف ومرفوعه في العدد، فالوصف مفرد، والمرفوع جمع، فيتعين هذا الإعراب؛ لأنه لا يجوز أن يكون المرفوع مبتدأً، والوصف خبراً، إذ لا يُخبَر بالمفرد عن الجمع. والمرَّار الفقعسي إسلامي أموي[60]، وقال صاحب الأغاني: من مخضرمي الدولتين، وقيل: لم يدرك الدولة العباسية. وله في كتاب سيبويه وكتب النحو شواهد.

● حديث: «أَحَيٌّ والداك؟»:

ونحتج بحديث عبدالله بن عمرو بن العاص - رضي الله عنهما - عند الشيخين وغيرهما: «جاء رجل إلي النبي - صلى الله عليه وسلم - فاستأذنه في الجهاد، فقال: أَحَيٌّ والداك؟ قال: نعم، قال: ففيهما فجاهد»[61].

فقوله: «أحيٌّ والداك؟» هو ما نحن فيه، وترى أن الوصف مفرد، والمرفوع مثنى. وقد استشهد به ابن مالك[62].

قال صاحبي: فكيف تقول في منع بعض النحويين الاستدلال بالحديث على قواعد العربية؟

قلت له: إنما اشتهر المنع عن ابن الضائع وأبي حيان[63]، فهما اللذان تكلما على ذلك، وأنكرا على ابن خروف وابن مالك الإكثار من الاستدلال على المسائل النحوية بالأحاديث النبوية. أما جمهور النحويين فيذكرون الأحاديث في كتبهم، ولا يرون في الاستدلال بها بأساً، بل إنك تجد في كتب أبي حيان ذلك. وأبو حيان ظاهري في الفقه وفي النحو، وظاهريته كان ينبغي أن تحمله على الأخذ بالأحاديث في النحو، ولكنه كان يُسلّم للنحويين السابقين، ولا يستحب مخالفتهم، حتى إنه أعرض عن ابن تيمية بعد مودة بينهما، لترك ابن تيمية قبول كلامٍ لسيبويه[64]، وقد وجد أبو حيان الأقدمين مقلّين في ذكر الأحاديث، إذا ما قيس إلى القرآن والشعر، فأنكر إكثار ابن مالك في كتبه منها، وابن مالك كانت له مشاركة في علوم السنة.

ويظن بعض الناس فهماً من عبارات ابن الضائع وأبي حيان أن المتقدمين لا يذكرون الأحاديث البتة، وهذا غير صحيح، فدونك كتب سيبويه والفراء والأخفش والمبرد والزجاج وأبي علي، وأضرابهم - تجدها لا تخلو من الأحاديث، أما القلة فينبغي أن يُتطلب سببها، ولا تكون القلة دليلاً على عدم الجواز، فهذا لا يقوله أحد، فمجرد ذكر الأحاديث في مسائل العربية دليل على أنها تصلح للاستدلال في هذا الأمر. وما في كتب اللغة أكثر مما في كتب النحو، والنحو صنو اللغة.

وأما رواية الحديث بالمعنى، فالشعر يروى بالمعنى أيضاً، والدليل على ذلك اختلاف الروايات، وقول النحويين: الرواية مغيّرة، والرواية الصحيحة كذا.

وإذا قست رواية الأحاديث إلى رواية الأشعار - وجدت فرقاً كبيراً؛ فإن الأشعار لم تجد من العناية والصيانة والتحرّي ودراسة

الأسانيد، بل من التأثّم والتحرّج من التغيير - ما وجدته الأحاديث. وأكثر الأشعار ليس لها أسانيد، ولكنْ يأخذها الناس من الكتب وجادة، وإن وُجد لها فلا يفشترط في ناقليها ما يُشترط في ناقلي الأحاديث، ولا يُبحث في أمرهم عدالةً بقدر ما يُبحث في أولئك.

ولا يغب عنك أن كثيراً من الحديث دوّنه قوم يُحتج بكلامهم كمالك والشافعي - رضي الله عنهما - وأن كثيراً من الرواة كانوا يكتبون ما يتحملونه من الحديث، وأنه ليس كل أصحاب الحديث يجيز الرواية بالمعنى، وبلغ من تحرّجهم أن قال الأعمش: «كان هذا العلم عند أقوام كان أحدهم لأن يخرّ من السماء أحب إليه من أن يزيد فيه واواً أو ألفاً أو دالاً»[65]، وحكوا عن مالك - رضي الله عنه - أنه كان يتحفّظ من الباء والتاء والثاء في حديث رسول الله، صلى الله عليه وسلم[66]. ومن أجاز الرواية بالمعنى إنما أجازها بمواقع الكلام، وما يقوم بعضه مقام بعض، وما يحيل المعاني من اللفظ، واجتمعوا على أنه لا يجوز لغير من كان كذلك أن يروى بالمعنى[67].

وقد كتب الأستاذ الشيخ محمد الخضر الحسين بحثاً نفيساً في هذا[68]، وختمه بتفصيل حسن، حاصله أن يُدْرَس كل حديث يُحتج به وأن يُنظر في رواته ورواياته، فما ترجح أنه من لفظ النبي - صلى الله عليه وسلم - أو لفظ من يُحتج بكلامه - كان حجة. وفي الحق أن هذا الدرس ينبغي أن يكون لكل ما يُستدل به في علوم العربية من شعر أو نثر، وليس خاصّاً بالحديث النبوي.

قال صاحبي، وكان من أهل العلم: فهذا الحديث قد روي برواية أخرى، لفظها: «ألك أبوان؟»، فهل يمكن أن تكون إحداهما الأصل، والأخرى من الرواية بالمعنى.

قلت: أخرج الحديث بلفظ: «أحيٌّ والداك؟»: أحمد، من خمس طرق[69]، والبخاري في الصحيح، في كتاب الجهاد، باب الجهاد بإذن

الأبوين، من طريق[70]، وفي الأدب المفرد من طريق[71]، ومسلم في كتاب البر والصلة والآداب، باب بر الوالدين، من طريقين[72]، وله عنده طرق لم يذكر فيها اللفظ، ولكن قال: بمثله، والنسائي من طريق[73]، وأبو نُعيم من طريق[74]، والبيهقي من طريقين[75]، والخطيب البغدادي من طريق[76]، فهذه أربعة عشر طريقاً.

وأخرجه البخاري في الصحيح، في كتاب الأدب، باب لا يجاهد إلا بإذن الأبوين، بلفظ «لك أبوان؟»[77]، وأبو داود بلفظ: «ألك أبوان؟»[78] والترمذي بلفظ: «ألك والدان؟»[79]، والطحاوي بلفظ: «ألك أبوان؟»[80]، فهذه أربعة طرق.

وهذا اللفظ الذي لا شاهد فيه عند البخاري وأبي داود من طريق محمد بن كثير العَبْديّ، عن سفيان الثوري، ورواه باللفظ الآخر الذي فيه الشاهد عن سفيان: وكيعُ بن الجراح[81]، عند أحمد[82]، ومسلم، ورواه عن سفيان أيضاً يحيى بن سعيد القطان[83]، عند مسلم. وهذان - أعني وكيعاً ويحيى - لا يقاسان إلى محمد بن كثير، فقد تكلم فيه ابن معين[84]، فهو أدنى منزلة منهما، فروايتهما عن سفيان أرجح.

وهذا اللفظ عند الترمذي من طريق محمد بن بشار، المعروف بـ «بُنْدار»[85]، عن يحيى بن سعيد القطان. ورواه باللفظ الآخر الذي فيه الشاهد عن يحيى: محمدُ بن المثنى[86]، المعروف بأبي موسى الزَّمِن، عند مسلم والنسائي. وقد قدّم أبا موسى على بندار غير واحد، منهم أبو داود والدارَقُطْني، فروايته أرجح.

وهذا اللفظ عند الطحاوي من طريق محمد بن عبدالله بن عبدالأعلى بن كُناسة الأسدي[87]، عن الأعمش. ورواه باللفظ الآخر الذي فيه الشاهد عن الأعمش: أبو إسحاق إبراهيم بن محمد بن الحار الفزاري[88]، عند البيهقي. وأبو إسحاق لا يقاس إلى أبي كناسة، فقد تكلم في هذا أبو حاتم[89]، فرواية أبي إسحاق أرجح.

وبهذا تكون رواية: «أحيٌّ والداك؟» راجحة على رواية: «ألك أبيوان» بكثرة طرقها وتقديم رواتها.

وقد جاء لفظ: «أحي والداك؟» في كلام لابن عمر مرويّ في الأدب المفرد[90]

أحي والداك؟

<table dir="rtl">
<tr><th>الكتاب</th><th colspan="6">الرواة</th></tr>
<tr><td rowspan="5">مسند أحمد</td><td></td><td>يزيدن بن هارون</td><td>مسعر</td><td rowspan="14">حبيب بن أبي ثابت</td><td rowspan="14">أبو العباس السائب بن فرُّوخ</td><td rowspan="14">عبدالله بن عمرو بن العاص</td></tr>
<tr><td></td><td>محمد بن جعفر</td><td>شعبة</td></tr>
<tr><td></td><td>وكيع</td><td rowspan="2">مسعر وسفيان</td></tr>
<tr><td></td><td>عفان وبهز</td></tr>
<tr><td></td><td>عفان</td><td rowspan="3">شعبة</td></tr>
<tr><td>صحيح البخاري</td><td></td><td>آدم</td></tr>
<tr><td>الأدب المفرد</td><td></td><td>علي بن الجعد</td></tr>
<tr><td rowspan="2">صحيح مسلم</td><td>ابن أبي شيبة وزهير بن حرب</td><td>وكيع</td><td>سفيان</td></tr>
<tr><td rowspan="2">محمد بن المثنى</td><td rowspan="2">يحيى بن سعيد</td><td rowspan="2">سفيان وشعبة</td></tr>
<tr><td>سنن النسائي</td></tr>
<tr><td>حلية الأولياء[91]</td><td>الحارث بن أبي أسامة</td><td>الحسن بن قتيبة</td><td>مسعر</td></tr>
<tr><td rowspan="2">سنن البيهقي</td><td>جعفر بن محمد</td><td>آدم</td><td>شعبة</td></tr>
<tr><td>معاوية بن عمرو</td><td>أبو إسحاق الفزاري</td><td>الأعمش</td></tr>
<tr><td>تاريخ بغداد</td><td>أحمد بن عبيدالله</td><td>إسحاق الأزرق</td><td>مسعر</td></tr>
</table>

ألك والدان؟ - ألك أبوان؟

● شواهد محتمِلة:

الكتاب	الرواة					
صحيح البخاري		محمد بن كثير	سفيان	حبيب بن أبي ثابت	أبو العباس السائب	عبدالله بن عمرو
سنن أبي داود						
سنن الترمذي	محمد بن بشار	يحيى بن سعيد	سفيان وشعبة			
مشكل الآثار للطحاوي[92]	علي بن معبد وأبو أمية	محمد بن عبدالله الأسدي	الأعمش			

● شواهد محتمَلة:

ويُذكر حديث آخر يحتمل هذا الأسلوب، فيما أخرجه الشيخان من حديث عائشة - رضي الله عنها - الطويل في بدء الوحي، وهو قول النبي - صلى الله عليه وسلم - لورقة بن نوفل: «أوَمُخْرِجِيَّ هم؟»[93]، وقد تكلم عليه ابن مالك في تعليقه على الصحيح[94]، وجعل «مخرجيّ» خبراً، و«هم» مبتدأً، وذكر أنه لا يجوز العكس، من أجل أن «مخرجيّ» لا يتعرف بالإضافة، فالإضافة فيه لفظية، وأنه لو رُوي: «مخرجي» بتخفيف الياء لجاز أن يكون «هم» فاعلاً سد مسد الخبر؛ ذلك أنه يكون مفرداً، وبتشديد الياء يكون مجموعاً، فإحدى الياءين أصلها واو الرفع، وحذفت النون للإضافة. ولم أجد له رواية بغير تشديد الياء، وذكر السهيلي أنه لم يروَ إلا كذلك[95]، وهذا مفهوم كلام ابن الحاجب[96]، وابن مالك. وأنت خبير أنه يمكن أن يكون «مخرجيّ» مبتدأ، و«هم» فاعلاً، على لغة «أكلوني البراغيث»، ولم يحمله ابن مالك عليها لقلتها، ونقل أبو حيان عن ابن حَوْط الله[97] أنه يجوز تثنية الوصف وجمعه، وجعل منه الحديث[98]، ومفهوم هذا أنه لا يجعله من اللغة المذكورة، وذكره ابن هشام في القطر وشرحه شاهداً لها[99].

وجوّز ابن النحاس[100]، والحَوْفي[101]، وأبو البقاء[102]، والبيضاوي[103]، في قوله تعالى: ﴿**وَيَسْتَنْبِئُونَكَ أَحَقٌّ هو؟**﴾ - أن يكون ﴿**هو**﴾ فاعلاً و﴿**حق**﴾ مبتدأ، ولم يستبعده أبو حيان، قال: «و﴿**حق**﴾ ليس اسم فاعل ولا مفعول، وإنما هو مصدر في الأصل، ولا يبعد أن يرفع، لأنه بمعنى ثابت»[104].

وقرأ في الشاذ: ﴿**أَفَحَسْبُ الذين كفروا أن يتخذوا عبادي من دوني أولياء**﴾، بإسكان السين وضم الباء من ﴿**أَفَحَسْبُ**﴾[105]، منهم علي وابن عباس وعكرمة، رضي الله عنهم. ووصفها الزجاج بالجودة، والزمخشريُّ، وجوز أن تعرف مبتدأ وفاعلاً، وعنه أخذ البيضاوي، وقال أبو حيان: «والذي يظهر أن هذا الإعراب لا يجوز؛ لأن حسباً ليس باسم فاعل فيعمل، ولا يلزم من تفسير شيء بشيء أن تجرى عليه جميع أحكامه»[106]، يريد تفسيره بـ «كاف». وقد جَوز هو هذا الإعراب في آية يونس السابقة، وسوغه بأن ﴿**حق**﴾ بمعنى ثابت، كما رأيت. ثم إنه في آخر الكلام قال: «ولا يبعد أن يرتفع به الظاهر (يريد حسباً)، فقد أجازوا في: مررت برجل أبي عشرة أبوه - ارتفاع أبوه بأبي عشرة».

وذكر هذا الإعراب في قوله تعالى: ﴿**أراغب أنت عن آلهتي**﴾ ابن الناس[107]، ومكي[108]، وابن الأنباري أبو البركات[109]، وأبو البقاء[110]، وأبو حيان، ورجحه على الإعراب الآخر، وهو أنه مبتدأ وخبر على التقديم والتأخير - بأن هذا الإعراب لا فصل فيه بين العامل والمعمول بالأجنبي؛ إذ ﴿**عن آلهتي**﴾ متعلق بـ ﴿**راغب**﴾، فإذا كان {أنت} مبتدأ كان أجنبياً فاصلاً بينهما، وإذا كان ﴿**أنت**﴾ فاعلاً كان غير أجنبي، لأن ﴿**راغب**﴾ عامل فيه[111]، وهو يردّ بهذا إعراب الزمخشري[112]. وأخذ بقول أبي حيان ابنُ هشام[113]، ورد به تجويز

ابن مالك الوجهين[114]. ولا يخفى أن ترجيح أبي حيان لا يكون إلا على القول بأن الخبر لا يعمل في المبتدأ، أما على قول الكوفيين: إنهما مترافعان، فيبقى جواز الوجهين في الآية.

ويُعترض جَعْلُ ﴿أنت﴾ فاعلاً باعتراض آخر، هو أن الوصف في هذه الحال لا يرفع الضمير.

● رفعه الضمير:

وقد اختلفوا في ذلك، فنسبوا إلى الكوفيين أنهم يمنعونه[115]، وقال بقولهم السهيلي وابن الحاجب[116]، فلا يقال عندهم: أقائم أنتما؟ بل: أقائمان أنتما؟ وكذا الجمع. وفسر الرضي كلام ابن الحاجب في الكافية على غير ما فسره المصنف في أماليه، فحمله على الإجازة[117]. ووهّم ابنُ هشام ابنَ الحاجب في أن ذلك إجماع[118].

ونسب ابن هشام في شرح الشذور إلى الزمخشري موافقتهم، وذكر في المغني إعرابه لآية مريم ولم يُحمِّله ذلك الرأي، وقال في تخليص الشواهد: «وكأن الزمخشري يوافقهم، لأنه جزم في ﴿أراغب أنت﴾ بذلك»، وهذه العبارة أسلم.

وحجة المانعين، فيما ذُكر، أن الفعل لا ينفصل مرفوعه المضمر، إلا فيما استُثني، لا يقال: قام أنا، ولا: قام أنت، فكذلك الوصف. واعتل ابن هشام في المغني لجواز رفع الوصفِ الضمير المنفصل بأمور: أحدهن: أنه يُجهَل المعنى إن لم يُفصَل، وأما الفعل فالضمير معه بارز، نحو: قمت. الثاني: أن طلب الوصف للمعمول دون طلب الفعل، فاحتُمل معه الفصل. الثالث: أن مرفوع الوصف سد مسد الخبر، وهو واجب الفصل. وزاد في تخليص الشواهد أن مرفوع الوصف ينفصل إذا

جرى على غير من هو له حالَ اللبس إجماعاً، فكما فُصل في هذا لغرض، يُفصل في ذاك لغرض سده مسد الخبر، واحتج بقول القائل:

خليلي ما واف بعدي أنتما

وبالآية، فتوجيهها إلى ابتدائية الضمير مؤدٍّ إلى الفصل بالأجنبي بين الجار ومتعلقه.

وذكر ابن جني أن العرب تقول: أقائم أخواك أم قاعدان؟ وجعله من المطّرد في الاستعمال الشاذ في القياس، ونقل عن المازني أن القياس في ذلك أن يُقال: أقائم أخواك أم قاعدٌ هما؟ قال: «إلا أن العرب لا تقول إلا: قاعدان، فتصل الضمير، والقياس يوجب فصله، ليعادل الجملة الأولى»[119]. وربما شهد هذا المنقول عن العرب لقول المانعين.

قال صاحبي: وهو يشهد لنا أن هذا الأسلوب عربي؛ إذ نسبه ابن جني إلى العرب.

● بقية الشواهد المحتملة:

قلت: ويحتمل أن يكون من هذا القبيل قوله تعالى: ﴿**هل من خالق غيرُ الله يرزقكم من السموات والأرض**﴾، في قراءة من رفع ﴿**غير**﴾، وهم غير حمزة والكسائي من السبعة، فقد قرآها بالجر[120]، فجعله محتملاً أن يكون منه مكي[121]، وابن الأنباري أبو البركات[122]، وأبو البقاء[123]، والبيضاوي[124]، ونَظَر في هذا الإعراب أبو حيان بأن الظاهر أنه لا يجوز أن تدخل على الوصف «من» الاستغراقية؛ لأنه إذا جرى مجرى الفعل لا يكون فيه عموم، ولأنه لا يُحفظ عن العرب نحو: هل من قائم الزيدان[125].

ويحتمله أيضاً قوله تعالى: ﴿**أقريب ما توعدون؟**﴾[126].

● بيت لابن هَرْمة:

ويحتمله عندي ما أنشده سيبويه لابن هرمة:

أَنَصْبٌ لِلمَنِيَّةِ تَعْتَرِيهِم رجالي، أم هُمُ دَرَجُ السُّيُولِ؟[127]

يقال: نَصْب، بفتح فسكون، وهو مصدر نصبته، ويستعمل بمعنى المنصوب. ويقال: نُصْب، بضم فسكون، وهو أيضاً المنصوب، مثل: ضَعْف وضُعْف. ويقال: نَصَب، بفتحتين، ويمكن أن يكون عندي بمعنى المفعول أيضاً، مثلك جَزَر وحَلَب. ويقالك نُصُب، بضمتين، ويجوز أن يكون مفرداً، فيكون مثل: شُغْل وشُغُل، وقُطُب، والجمع أنصاب، وأن يكون جمعاً، والمفرد نَصْب، مثل: رَهْن ورُهُن، وسَقْف وسُقُف.

وقد قرئ بذلك كله في قوله تعالى: **﴿وما ذُبح على النُّصُب﴾**، في المائدة، وقوله **﴿كأنهم إلى نصب يوفضون﴾**، في المعارج[128]. إلا أن السبعة لم يختلفوا في موضع المائدة أنه بضمتين، واختلفوا في موضع المعارج، فقرأه ابن عامر وحفص بضمتين، وقرأه الباقون بفتح فسكون[129].

وتوجيه هذه القراءات واللغات مختلف شيئاً في الكتب، وما ذكرته أمثل ما يمكن أن يفهم منها[130].

أما بيت ابن هرمة، فلابد من سكون الصاد فيه للوزن، والنون مفتوحة أو مضمومة، وعلى كليهما اللفظ مفرد بمعنى المفعول، وإذا كان كذلك فهو مما نحن فيه، فـ «نصب» مبتدأ، و«رجالي» مرفوع به.

ولكن يكدر هذا أمران:

أحدهما: أن «نَصْب» مصدر، والمصدر يخبر به عن المثنى والجمع، فيحتمل أن يكون خبراً عن «رجالي».

والآخر: أن المعنى على التشبيه، ويجوز أن يشبه الجمع بالمفرد،

فيقال: هؤلاء الرجال مثل النصب للمنية، ثم حذفت الأداة على طريقة التشبيه البليغ، فيصح كذلك الإخبار بـ «نصب» عن «رجالي».

ورواية أبي عبيدة، وعنه أخذ الطبري:

أرجماً للمنون يكون قومي   وريب الدهر، أم درج السيول؟

ولا شاهد لنا فيها.

● بيت أبي نُواس:

وينشدون بيتاً لأبي نواس، فيه استعمال نحو: غير قائم الزيدان، وهو في معنى: ما قائم الزيدان، وهو:

غيرُ مأسوف على زمن   ينقضي بالهم والحَزَن[131]

وهو بيت مستشكَل من قديم. إذ نقل أبو حيان أن عالي بن عثمان بن جني سأل أباه عنه[132]. وتحرف الكلام في شرح ابن عقيل، ففيه: «وقد سأل أبو الفتح بن جني ولدَه عن إعراب هذا البيت، فارتبك في إعرابه». وفي نسختين من الشرح: «وقد سأل أبا الفتح...»[133]، على الصواب، وأفاد الخضري أنه في بعض النسخ بالواو. وذكر أبو نزار الملقب بملك النحاة أنه سئل عنه ببغداد، فلم يعرف وجه الرفع في «غير»، وأن أول من أخطأ فيه شيخه الفصيحي[134]. وذكر ابن الشجري أنه سئل عنه أيضاً. وعده ابن هشام من مشكل التراكيب التي وقعت فيها «غير». وذكر الأقوال فيه، وهي ثلاثة:

أحدهن: أن «غير» خبر مقدم، والأصل: زمن ينقضي بالهم والحزن غير مأسوف عليه، ثم حذف المبتدأ، فلما حُذف أُظهر المضمر في «عليه»، وقُدِّم الخبر، فصار إلى هذا الذي ترى، وهو قول ابن جني[135]، وتبعه ابن الحاجب.

والثاني: وهو المشهور عند المتأخرين، وهو أن «غير» مبتدأ، ومرفوع ما أضيف إليه مغن عن الخبر، وهو «على زمن». وقد ألمح إليه ابن جني، وأشار إلي جوازه ابن الحاجب، وبينه ولم يذكر غيره ابن الشجري، وتبعه ابن مالك، بل بنى عليه قاعدة، فقال في التسهيل: «وأُجري في ذلك: غير قائم، ونحوه، مجرى: ما قائم»[136]. وذهب إليه بهاء الدين بن النحاس[137]، ووصفه ابن هشام بأنه أحسن ما قيل في البيت.

والثالث: أن «غير» خبر لمحذوف، و«مأسوف» مصدر كالميسور والمعسور، والمراد به اسم الفاعل، والمعنى: أنا غير آسف على زمن هذه صفته، ونسبه ابن هشام إلى ابن الخشاب، ووصفه بالتعسف[138].

ويبدو أنه صُنع عليه البيت الذي مر في أول هذه الكلمة:

غيرُ لاهٍ عداك، فاطّرِحِ اللهوَ، ولا تغترِرْ بعارض سلْمِ

ومما يشهد لذلك قول أبي حيان: لم أرَ لهذا البيت نظيراً في الإعراب (يعني بيت أبي نواس) إلا بيتاً في قصيدة للمتنبي، وهو:

ليس بالمنكَر أن برَزْتَ سَبْقاً   غيرُ مدفوعٍ من السَّبْقِ العِرَابُ[139]

والله أعلم.

الهوامش

1) تيسير النحو التعليمي 88-89.

2) انظر في هذا المعنى كلمة بليغة نفيسة لابن جني في الخصائص 190/1.

3) شواهد التوضيح 66، وشرح الأشموني 190/1 و293/2.

4) شرح التسهيل 269/1، وشواهد التوضيح 66، وشرح ابن الناظم 106، والمغني 723،

والأوضح 189/1، وتخليص الشواهد 181، وشرح الشذور 180، وشرح القطر 121، والمساعد 34 ب، وائتلاف النصرة 79، وشرح المكودي 30، والعيني 516/1، وشرح الأشموني 157/1، والهمع 6/2، ونتائج التحصيل 944.

5) شرح التسهيل 73/3، وشرح الشذور 388، وشرح اللمحة 62/2.

6) شرح التسهيل 73/3، والارتشاف 2269، وشرح الشذور 289، والعيني 566/3، والهمع 80/5، وأشار العيني أنه أنشده ابن أم قاسم في شرحه الألفية.

7) تخليص الشواهد 183، والمساعد 34 ب، والعيني 518/1 (عرضاً)، ونتائج التحصيل 944، وذكر أنه أنشده أبو حيان وابن قاسم في شرحيهما للتسهيل.

8) شرح التسهيل 275/1، وتذكرة النحاة 366، والمغني 886، وشرح ابن عقيل 190/1، والمساعد 34 ب، وشرح الأشموني 191/1، والأشباه 107/2، ونتائج التحصيل 691.

9) شرح التسهيل 268/1، وشرح ابن الناظم 106، والأوضح 190/1، وتخليص الشواهد 181، وشرح الشذور 181، وشرح القطر 122، والمساعد 34 أ، وائتلاف النصرة 79، وشرح المكودي 30، والعيني 512/1، وشرح الأشموني 190/1، ونتائج التحصيل 961.

10) شرح التسهيل 73/3، والارتشاف 2269، وشرح الشذور 390، والمساعد 79 ب، والهمع 80/5.

11) الكتاب 36/2.

12) الكتاب 36/2.

13) الكتاب 41/2.

14) الصُّفَّة: ما يُوطأ به السرج.

15) الكتاب 41/2. وانظر المقتضب 155/4.

16) شعره 144، والأصم: الصلب، وكعوبه: عُقَده، والثروة: كثرة العدد، والأعيط: الطويل، والمراد: المتطاول، والمتظلم: الظالم هنا. يقول هذا متوعداً. وانظر شرح أبيات سيبويه 22/2.

17) الكتاب 41/2-43. وانظر في هذا مثلاً: الأصول 136/1، وأمالي ابن الشجري 176/ 3، وشرح المفصل 54/3 و82/6، والإيضاح في شرح المفصل 445/1، وأمالي ابن الحاجب 569، وشرح التسهيل 100/3، وشرح الرضي 308/2، والارتشاف 2355، وتذكرة النحاة 113.

18) الكتاب 43/2، والقراءة في السبعة 617، والتبصرة 340، والتيسير 205، والنشر 380/2، والقراءة الأخرى: ﴿خُشَّعاً﴾ بالجمع. ولي في تخريج الآي بذكر أرقامها رأيٌ ذكرت طرفاً في مقدمة كتابي: الوقف الصرفي.

19) الكتاب 43/2، والديوان 765، وشرح أبيات سيبويه 338/1. والسواري: الأساطين، جمع سارية.

20) الكتاب 45/2، وشرح أبيات سيبويه 363/1، وشرح ابن الناظم 373، والعيني 324/3. والكميت بن معروف هو الكميت الأوسط، بَيْن الكميت بن ثعلبة جده، والكميت بن زيد، وكلهم أسدي، وابن معروف مخضرم، قال ابن سلام: «أشعرهم قريحة». انظر طبقات فحول الشعراء 195، ومعجم الشعراء 238، والمؤتلف 170.

21) الكتاب 44/2.

22) مشكل الإعراب 203.

23) أمالي ابن الشجري 176/3.

24) الكتاب 127/2-128.

25) الأصول 60/1.

26) الجمل 37.

27) انظر كتاب الشعر 287، وأمالي ابن الشجري 220/3، واللباب 124/1، وشرح المفصل 79/6، والإيضاح في شرح المفصل 641/1، وشرح الجمل 553/1، والتسهيل 44، وشرحه 273/1، وشرح الكافية الشافية 14 ب، وشرح الرضي 583/1، والبسيط 583/1، والارتشاف 1082، وشرح اللمحة 62/2، والمساعد 34 ب، وائتلاف النصرة 79، والهمع 6/2، وشرح الألفية في باب الابتداء، وغيرها.

28) الجمل 37.

29) المفصل 229.

30) نتائج الفكر 425.

31) نتائج الفكر 407.

32) شرح المفصل 96/1.

33) الإيضاح في شرح المفصل 641/1.

34) شرح التسهيل 273/1.

35) الإرتشاف 1083.

36) شرح العمدة 156/1.

37) الألفية 17.

38) شرح التسهيل 273/1، وشرح العمدة 157/1، وشرح الكافية الشافية 15 أ، وشرح

ابن الناظم 106، والأوضح 180/1، وشرح القطر 272، وتخليص الشواهد 182، وشرح ابن عقيل 194/1، وائتلاف النصرة 79، والعيني 518/1، وشرح الأشموني 192/1، والهمع 7/2، ونتائج التحصيل 958.

39) تخليص الشواهد 182، والأوضح 180/1، وغيرهما.

40) لجرير، في ديوانه 398.

41) شرح الحماسة للمرزوقي 1631.

42) شرح الأشموني 192/1.

43) النوادر 185، والزاهر 236/1 (ونسبه إلي الفرزدق، وليس في ديوانه)، وكتاب الشعر 271 و286، والبغداديات 415، والخصائص 276/1، وغير موضع، والمخصص 186/2 (ونسب إنشاده إلى الفراء)، وتنقيح الألباب 403، وشرح التسهيل 273/1، وشرح الرضي 310/1، واللسان 39/16 (ل و م، ونسبه إلى الفرزدق عن ابن سيده عن ابن الأنباري)، والمغني 581، وتخليص الشواهد 185، وشرح ابن عقيل 193/1، والمساعد 34 ب، والعيني 520/1، والهمع 74/2، وشرح شواهد المغني 595/2، ونتائج التحصيل 958، والخزانة 6/2، وشرح أبيات المغني 325/4. وزهير جاهلي. وفي النوادر: «قال زهير بن مسعود الضبي، أو سويد، شك أبو زيد». ولم أدر من سويد؟ وقد يكون سويد بن أبي كاهل اليشكري، وهو مخضرم معروف. والمثوِّب: المستصرِخ، من التلويح بالثوب، ويالا: يالبني فلان، اختصره.

44) كتاب الشعر 271.

45) الخزانة 9/2.

46) البغداديات 9/2.

47) شرح التسهيل 273/1، وانظر المساعد 34 ب.

48) نتائج التحصيل 959، ينقل عن شرح أبي حيان للتسهيل.

49) القراءة في نحو النشر 263/2، والمسألة في نحو شرح التسهيل 273/3.

50) شعره 54، والكتاب 45/2، وأمالي اليزيدي 12، وشرح أبيات سيبويه 289/1، والجمهرة للقرشي 591، والمحكم 373/2، واللسان 287/16، والتاج 187/9 (ح ن ن). يرثي ابن أخته. والذُّبَّل: جمع ذابل، وهو الرمح، سمي بذلك ليُبْسه، والصم: الصلاب، وعمياء: أرض لا عَلَم فيها ولا منار، ومفاريط البيد: ما تقطّع منها فلا يصل بينها أثر، أو أطرافها، واستحنت الريح: كان لها صوت كالحنين. وأبو زبيد: حرملة بن المنذر، مخضرم، نصراني، بقي إلى أيام معاوية، ألحقه ابن سلام بالطبقة الخامسة من شعراء الإسلام. طبقات فحول الشعراء 593.

51) الكتاب 239/1 (بولاق)، وأفاد مخرج شرح أبياته أنه في نسخة باريس كذلك.

52) شرح أبيات سيبويه 289/1.

53) ديوانه 51، وأمالي ابن الشجري 158/1 و433، ونضرة الإغريض 263، والأشباه 444/4 (عن الأمالي).

54) المحتسب 126/1 و343/2، وهذا النقل عن المبرد في أمالي ابن الشجري 157/1، ونضرة الإغريض 262، والخزانة 348/8، وشرح شواهد الشافية 406 (عن الأمالي)، ولم أجد ذلك في المقتضب أو الكامل.

55) عبث الوليد 147، وانظر ضرائر ابن عصفور 93، وضرائر الآلوسي 177.

56) معاني القرآن للفراء 216/3، وتفسير الطبري 132/29، وإعراب القرآن لابن النحاس 101/5، وشواذ ابن خالويه 167، وتفسير القرطبي 139/19، والبحر 396/8، وروح المعاني 159/29.

57) مشكل الإعراب 784.

58) الكشاف 681/4، ومفاتيح الغيب 248/30، وشرح الجمل 341/1، وتفسير القرطبي 139/19، وتفسير البيضاوي 775، والبحر 396/8، وشرح اللمحة 62/2، وروح المعاني 159/29.

59) مجالس ثعلب 208/1، والمحكم 191/1، وشرح التسهيل 268/1، وشرح اللمحة 62/2، واللسان 473/9، والتاج 351/5 (ر ج ع). وحمة وذو قار: موضعان.

60) الشعر والشعراء 699، والأغاني 325/10، والمؤتلف 176، ومعجم الشعراء 337، والخزانة 252/7.

61) اللؤلؤ والمرجان 185/3.

62) شواهد التوضيح 65.

63) انظر الاقتراح 17، والخزانة 10/1.

64) البغية 282/1.

65) الكفاية 274.

66) الكفاية 275.

67) انظر الرسالة 370، والكفاية 300، والإلماع 174، ومقدمة ابن الصلاح 226، والباعث الحثيث 118، وتدريب الراوي 98/2، وغيرها.

68) الاستشهاد بالحديث في اللغة.

69) المسند (شاكر) 53/10 و41/11 و61 و81 و19/12.

70) صحيح البخاري 71/4.

71) الأدب المفرد 75/1.

72) صحيح مسلم 1975.

73) سنن النسائي 10/6.

74) الحلية 66/5 و234/7.

75) السنن الكبرى 25/9.

76) تاريخ بغداد 250/4.

77) صحيح البخاري 3/8، وفي بعض فروع النسخة اليونينية: «ألك أبوان؟».

78) سنن أبي داود 17/3.

79) سنن الترمذي 191/4.

80) مشكل الآثار 25/3.

81) ترجمته في تذكرة الحفاظ 306/1، وغيره.

82) المسند 61/11.

83) ترجمته في تذكرة الحفاظ 298/1، وغيره.

84) الميزان 18/4، وتهذيب التهذيب 417/9، وغيرهما.

85) ترجمته في تذكرة الحفاظ 511/2، والميزان 490/3، وتهذيب التهذيب 70/9، وغيرهن.

86) ترجمته في تذكرة الحفاظ 512/2، والميزان 24/4، وتهذيب التهذيب 425/9، وغيرهن.

87) ترجمته في الميزان 592/3، وتهذيب التهذيب 259/9، وغيرهما.

88) ترجمته في تذكرة الحفاظ 273/1، وغيره.

89) الجرح والتعديل 300/7.

90) الأدب المفرد 44/1.

91) من هنا فما بعد قبل الراوي المذكور راوٍ أو أكثر.

92) هذا الجدول مختصر، وتم تفصيل أكثر من هذا.

93) صحيح البخاري 6/1 و215/6، وصحيح مسلم 142/1.

94) شواهد التوضيح 65، وانظر عمدة القاري 59/1.

95) نتائج الفكر 426.

96) أمالي ابن الحاجب 495/2.

97) عبدالله بن سليمان، أندلسي، من العلماء، توفي بغرناطة سنة 612هـ، البغية 44/2.

98) الإرتشاف 1082، وانظر المساعد 34 ب، والهمع 7/2، ونتائج التحصيل 956.

99) شرح القطر 180.

100) إعراب القران لابن النحاس 258/2، وانظر تفسير القرطبي 351/8.

101) البحر 168/5.

102) التبيان 677.

103) تفسير البيضاوي 281.

104) البحر 168/5، وانظر روح المعاني 135/11.

105) معاني القران للفراء 160/2، وللأخفش 435، وتفسير الطبري 26/16، ومعاني القرآن للزجاج 314/3، وشواذ ابن خالويه 85، والمحتسب 34/2، والكشاف 749/2، ومفاتيح الغيب 173/21، وتفسير القرطبي 65/11، وتفسير البيضاوي 401، والبحر 166/6، والإتحاف 228/2.

106) البحر 166/6.

107) إعراب القرآن لابن النحاس 19/3.

108) مشكل الإعراب 426.

109) البيان 127/2.

110) التبيان 876.

111) البحر 194/6، وانظر شرح ابن عقيل 198/1.

112) الكشاف 20/3.

113) المغني 723، وتخليص الشواهد 183.

114) شرح التسهيل 269/1، وشرح العمدة 156/1.

115) الإرتشاف 1080، والمغني 723، وتخليص الشواهد 183، وشرح الشذور 182، والمساعد 34 ب، وائتلاف النصرة 100، والهمع 6/2، ونتائج التحصيل 944.

116) نتائج الفكر 425، وأمالي ابن الحاجب 495.

117) شرح الرضي 225/1.

118) المغني 723.

119) الخصائص 100/1، وانظر الإرتشاف 1081، وفيه أن القياس: أقائم أخواك أم قاعد؟ ويجوز أن يكون تحريفاً وأن يكون وهماً. وانظر حاشية الصبان 191/1، وحاشية الخضري 89/1.

120) السبعة 534، والتبصرة 304، والتيسير 182، والنشر 351/2.

121) مشكل الإعراب 592.

122) البيان 286/2.

123) التبيان 1072.

124) تفسير البيضاوي 574.

125) البحر 300/7.

126) مشكل الإعراب 765، والبيان 468/2.

127) الكتاب 416/1، ومجاز القرآن 107/1، وتفسير الطبري 368/7 (المعارف)، وشرح أبيات سيبويه 189/1، والأعلم 206/1، والكشاف 435/1، وأساس البلاغة 128، واللسان 92/3، والتاج 41/2 (درج)، ومجموع شعره الموسوم بديوان ابن هرمة 192. ودرج: بالنصب والرفع، ولهذا أنشده سيبويه، أي طريقها ومَمَرها.

128) البحر 424/3 و336/8.

129) السبعة 151، والتبصرة 359، والتيسير 214، والنشر 391/2.

130) انظر معاني القرآن للفراء 186/3، وللأخفش 273، ومجاز القرآن 152/1، و270/2، وتفسير الطبري 56/29، ومعاني القرآن للزجاج 146/2 و224/5، والكشف 336/2، ثم كتب التفسير والمعجمات من بعد.

131) ليس في ديوانه، وهو في أمالي ابن الشجري 47/1، وأمالي ابن الحاجب 638، وشرح التسهيل 275/1، وشرح الرضي 226/1 و290/4، وتذكرة النحاة 171 و366 و405، والمغني 211 و886، وشرح ابن عقيل 191/1، والعيني 513/1، وشرح الأشموني 191/1، والهمع 9/2، والأشباه 107/2 و299/3، ونتائج التحصيل 690، والخزانة 345/1، وشرح أبيات المغني 3/4.

132) تذكرة النحاة 405.

133) حاشية السجاعي 76، وحاشية الخضري 88/1.

134) تذكرة النحاة 171. وأبو نزار هو الحسن بن صافي، لقّب نفسه بذلك اللقب، صاحب علوم، ولد ببغداد، وتوفي بدمشق سنة 568هـ. البغية 504/1. والفصيحي هو

علي بن محمد بن علي، منسوب إلى فصيح ثعلب لترداده، توفي ببغداد سنة 516هـ. البغية 197/2.

135) تذكرة النحاة 405.

136) التسهيل 44.

137) الأشباه 107/2.

138) المغني 886.

139) ديوانه 263/1، والنقل عن تذكرة النحاة لأبي حيان في العيني والخزانة وشرح أبيات المغني، والمطبوع من كتاب التذكرة بعضه.

مَسْرد المصادر

(أ)

1) ائتلاف النُّصرة، في اختلاف نحاة الكوفة والبصرة، لعبداللطيف بن أبي بكر الزَّبيدي (802هـ)، ت طارق الجنابي، عالم الكتب، بيروت 1407هـ/1987م.

2) إتحاف فضلاء البشر، بقراءات الأربعة عشر، لأحمد بن محمد البنا (1117هـ)، ت شعبان محمد إسماعيل، عالم الأدب، بيروت، 1407هـ/1987م.

3) الأدب المفرد، لأبي عبدالله محمد بن إسماعيل البخاري (256هـ) = فضل الله الصمد، في توضيح الأدب المفرد، لفضل الله الجيلاني، المكتبة الإسلامية، حمص، 1388هـ/ 1969م.

4) إرتشاف الضَّرَب، من لسان العرب، لأبي حيان محمد بن يوسف الأندلسي (745هـ)، ت رجب عثمان محمد، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1418هـ/1998م.

5) أساس البلاغة، لمحمود بن عمر الزمخشري (528هـ)، ت عبدالرحيم محمد، دار المعرفة، بيروت، 1402هـ/1982م، مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1341هـ.

6) الاستشهاد بالحديث في اللغة، للشيخ محمد الخضر حسين، مجلة مجمع اللغة العربية، القاهرة، شعبان 1355هـ/أكتوبر 1936م.

7) الأشباه والنظائر في النحو، لجلال الدين عبدالرحمن بن أبي بكر السيوطي (911هـ)، ت جماعة، مجمع اللغة العربية، دمشق، 1407هـ/1987م.

8) الأصول في النحو، لأبي بكر بن سهل بن السراج (316هـ)، ت عبدالحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1408هـ/1988م.

9) إعراب القرآن، لأبي جعفر أحمد بن محمد النحاس (338هـ)، ت زهير غازي زاهد، عالم الكتب، بيروت، ط 3، 1409هـ/1988م.

10) الأعلم = تحصيل عين الذهب (وهو شرح لأبيات سيبويه)، ليوسف بن سليمان المعروف بالأعلم الشَّنْتَمَرِيّ (476هـ)، بولاق، القاهرة، 1316هـ، بحاشية كتاب سيبويه.

11) الأغاني، لأبي الفرج علي بن الحسين الأصفهاني (356هـ)، ت عبدالستار فراج، دار الثقافة، بيروت، ط 8، 1410هـ/1990م.

12) الاقتراح في أصول النحو، لجلال الدين عبدالرحمن بن أبي بكر السيوطي (911هـ)، دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد، 1359هـ.

13) الألفية، لمحمد بن عبدالله بن مالك (672هـ)، مكتبة محمد صبيح، القاهرة، بغير تاريخ.

14) الإلماع، إلى معرفة أصول الرواية وتقييد السماع، للقاضي عياض بن موسى اليحصبي (544هـ)، ت السيد أحمد صقر، دار التراث، القاهرة، 1389هـ/1970م.

15) أمالي ابن الحاجب، عثمان بن عمر (746هـ)، ت فخر صالح قدارة، دار الجيل، بيروت، 1409هـ/1989م.

16) أمالي ابن الشجري، هبة الله بن علي (542هـ)، ت محمود الطناحي، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1413هـ/1992م.

17) أمالي اليزيدي، محمد بن العباس (310هـ)، دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد، 1367هـ/1948م.

18) أوضح المسالك، إلى ألفية ابن مالك، لعبدالله بن يوسف بن هشام (761هـ)، ت الشيخ محمد محيي الدين، المكتبة التجارية، القاهرة، 1967م.

19) الإيضاح في شرح المفصل، لعثمان بن عمر بن الحاجب (646هـ)، ت موسى بناي العليلي، وزارة الأوقاف، بغداد، 1402هـ/1982م.

(ب)

20) الباعث الحثيث، شرح اختصار علوم الحديث، لأبي الفداء إسماعيل بن شهاب بن كثير (774هـ)، والشرح للشيخ أحمد محمد شاكر، دار التراث، القاهرة، ط 3، 1399هـ/1979م.

21) البحر المحيط، لأبي حيان محمد بن يوسف (745هـ)، مطبعة السعادة، القاهرة، 1328هـ.

22) البسيط في شرح جمل الزجاجي، لابن أبي الربيع عبيدالله بن أحمد (688هـ)، ت عياد الثبيتي، دار الغرب الإسلامي، بيروت 1407هـ/1986م.

23) البغداديات، لأبي علي الحسن بن أحمد الفارسي (377هـ)، ت صلاح الدين السنكاوي، وزارة الأوقاف، بغداد، 1983م.

24) بغية الوعاة، في طبقات اللغويين والنحاة، لجلال الدين عبدالرحمن بن أبي السيوطي (911هـ)، ت أبي الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى الحلبي، القاهرة، 1384هـ/1964م.

25) البيان، في غريب إعراب القران، لأبي البركات عبدالرحمن بن محمد الأنباري (577هـ)، ت طه عبدالحميد طه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1400هـ/1980م.

(ت)

26) تاج العروس، من جواهر القاموس، لمحمد بن محمد الزَّبيدي (1205هـ)، المطبعة الخيرية، القاهرة، 1306هـ.

27) تاريخ بغداد، للخطيب أحمد بن علي البغدادي (462هـ)، مطبعة السعادة، القاهرة، 1349هـ.

28) التبصرة، لمكي بن أبي طالب القيسي (437هـ)، ت محيي الدين رمضان، معهد المخطوطات العربية، الكويت، 1405هـ/1985م.

29) التبيان، في إعراب القرآن، لأبي البقاء عبدالله بن الحسين العكبري (616هـ)، ت علي البجاوي، مطبعة عيسى الحلبي، القاهرة، 1396هـ/1976م.

30) تخليص الشواهد، وتلخيص الفوائد، لعبدالله بن يوسف بن هشام (761هـ)، ت عباس مصطفى الصالحي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1406هـ/1986م.

31) تدريب الراوي، في شرح تقريب النواوي، لجلال الدين عبدالرحمن بن أبي بكر السيوطي (911هـ)، دار إحياء السنة النبوية، بيروت، 1399هـ/1979م.

32) تذكرة الحفاظ، لمحمد بن أحمد الذهبي (748هـ)، دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد، 1334هـ.

33) تذكرة النحاة، لأبي حيان محمد بن يوسف (745هـ)، ت عفيف عبدالرحمن، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1406هـ/1986م.

34) تسهيل الفوائد، وتكميل المقاصد، لمحمد بن عبدالله بن مالك (672هـ)، ت محمد كامل بركات، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1387هـ/1967م.

35) تفسير البيضاوي = أنوار التنزيل، وأسرار التأويل، لعبدالله بن عمر البيضاوي (685هـ)، المطبعة الشعمانية، الآستانة، 1305هـ.

36) تفسير الطبري = جامع البيان، في تفسير القرآن، لأبي جعفر محمد بن جرير الطبري (310هـ)، بولاق، القاهرة، 1323هـ. وت الشيخين محمود محمد شاكر وأحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، 1376هـ/1955م.

37) تفسير القرطبي = الجامع لأحكام القرآن، لمحمد بن أحمد القرطبي (671هـ)، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط 2، 1372هـ/1952م.

38) تنقيح الألباب، في شرح غوامض الكتاب، لعلي بن محمد المعروف بابن خروف (609هـ)، ت خليفة محمد بديري، كلية الدعوة الإسلامية، طرابلس الغرب، 1995م.

39) تهذيب التهذيب، لأحمد بن علي بن حجر العسقلاني (852هـ)، دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد، 1326هـ.

40) التيسير في القراءات السبع، لأبي عمرو عثمان بن سعيد الداني (444هـ)، ت أوتوبرتزل، مطبعة الدولة، استانبول، 1930م.

41) تيسير النحو التعليمي، لشوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، 1986م.

(ج)

42) الجرح والتعديل، لعبدالرحمن بن محمد الرازي المعروف بابن أبي حاتم (327هـ)، دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد، 1360م.

43) الجمل، لأبي القاسم عبدالرحمن بن إسحاق الزجاجي (337هـ)، ت علي توفيق الحمد، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1404هـ/1984م.

44) جمهرة أشعار العرب، لأبي زيد محمد بن الخطاب القرشي (القرن الخامس)، ت علي البجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة، 1981م.

(ح)

45) حاشية الخضري، محمد بن مصطفى (1287هـ)، على شرح ابن عقيل، مطبعة مصطفى الحلبي، القاهرة، 1359هـ/1940م.

46) حاشية السُّجاعي، أحمد بن أحمد (1197هـ)، على شرح ابن عقيل، مطبعة مصر، القاهرة، 1349هـ.

47) حاشية الصبان، محمد بن علي (1206هـ) على شرح الأشموني = شرح الأشموني.

48) حلية الأولياء، وطبقات الأصفياء، لأبي نُعيم أحمد بن عبدالله (430هـ)، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1357هـ.

(خ)

49) خزانة الأدب، ولب لباب لسان العرب، لعبدالقادر بن عمر البغدادي (1093هـ)، ت عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهر، ط 3، 1409هـ/1989م.

50) الخصائص، لأبي الفتح عثمان بن جني (392هـ)، ت الشيخ محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1371هـ/1952م.

(د)

51) ديوان إبراهيم بن هرمة، ت محمد جبار المعيبد، مطبعة الآداب، النجف، 1379هـ/1969م.

52) ديوان جرير، بشرح محمد عبدالله الصاوي، المكتبة التجارية، القاهرة، 1353هـ/1935م.

53) ديوان الفرزدق، بشرح محمد عبدالله الصاوي، المكتبة التجارية، القاهرة، 1354هـ/1936م.

54) ديوان المتنبي، بشرح عبدالرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1407هـ/1986م.

(ر)

55) الرسالة، للإمام محمد بن إدريس الشافعي (204هـ)، ت الشيخ أحمد محمد شاكر، مطبعة مصطفى الحلبي، القاهرة، 1358هـ/1939م.

56) روح المعاني، في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، لمحمود بن عبدالله الآلوسي (1270هـ)، مكتبة الحسين التجارية، القاهرة، بغير تاريخ.

(ز)

57) الزاهر في معاني كلمات الناس، لأبي بكر محمد بن القاسم الأنباري (328هـ)، ت حاتم الضامن، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1987م.

(س)

58) السبعة في القراءات، لأحمد بن موسى بن مجاهد (324هـ)، ت شوق ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط 3، 1988م.

59) سنن أبي داود، سليمان بن الأشعث (275هـ)، ت الشيخ محمد محيي الدين، المكتبة التجارية، القاهرة، 1369هـ/1950م.

60) سنن الترمذي = الجامع الصحيح، لمحمد بن عيسى الترمذي (279هـ)، ج 4: ت إبراهيم عوض، مطبعة مصطفى الحلبي، القاهرة، 1382هـ/1962م.

61) السنن الكبرى، لأحمد بن الحسين البيهقي (458هـ)، مطبعة دار المعارف العثمانية، حيدر آباد، 1346هـ.

62) سنن النسائي، أحمد بن شعيب (303هـ)، مطبعة مصطفى الحلبي، القاهرة، 1383هـ/1964م.

(ش)

63) شرح ابن عقيل، عبدالله بن عبدالرحمن (769هـ)، للألفية، ت الشيخ محمد محيي الدين، القاهرة، 1964م.

64) شرح ابن الناظم = شرح الألفية، لبدر الدين محمد بن محمد بن مالك (686هـ)، ت عبدالحميد السيد، دار الجيل، بيروت، بغير تاريخ.

65) شرح أبيات سيبويه، ليوسف بن الحسن بن السيرافي (385هـ)، ت محمد علي هاشم، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، 1394هـ/1974م.

66) شرح أبيات المغني، لعبدالقادر بن عمر البغدادي (1093هـ)، ت عبدالعزيز رباح وأحمد دقاق، دار المأمون، دمشق، 1393هـ/1973م.

67) شرح الأشموني، علي بن محمد (900هـ)، للألفية، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، بغير تاريخ.

68) شرح التسهيل، لمحمد بن عبدالله بن مالك (672هـ)، ت عبدالرحمن السيد ومحمد المختون، دار هجر، القاهرة، 1410هـ/1990م.

69) شرح الجمل، لعلي بن مؤمن بن عصفور (669هـ)، ت صاحب أبي جناح، بغداد، 1400هـ/1980م.

70) شرح الحماسة، لأحمد بن محمد المرزوقي (421هـ)، ت أحمد أمين وعبدالسلام هارون، لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، 1371هـ/1951م.

71) شرح الرضي، محمد بن الحسن (688هـ)، على كافية ابن الحاجب، ت يوسف حسن عمر، جامعة بنغازي، 1393هـ/1973م.

72) شرح شذور الذهب، في معرفة كلام العرب، لعبدالله بن يوسف بن هشام (761هـ)، ت الشيخ محمد محيي الدين، المكتبة التجارية، القاهرة، 1953م.

73) شرح شواهد الشافية، لعبدالقادر بن عمر البغدادي (1093هـ)، ت جماعة، مطبعة حجازي، القاهرة، 1356هـ. ملحق بشرح الشافية للرضي، وهو الجزء الرابع منه.

74) شرح شواهد المغني، لجلال الدين عبدالرحمن بن أبي بكر السيوطي (911هـ)، ت أحمد ظافر كوجان، مكتبة الحياة، بيروت، 1386هـ/1966م.

75) شرح عمدة الحافظ، وعدة اللافظ، لمحمد بن عبدالله بن مالك (672هـ)، ت عدنان الدوري، وزارة الأوقاف، بغداد، 1397هـ/1977م.

76) شرح قطرى الندى، وبل الصدى، لعبدالله بن يوسف بن هشام (761هـ)، ت الشيخ محمد محيي الدين، المكتبة التجارية، القاهرة، ط 11، 1383هـ/1963م.

77) شرح الكافية الشافية، لمحمد بن عبدالله بن مالك (672هـ)، مخطوط بالمكتبة المركزية بجامعة قاريونس، رقمه 588.

78) شرح اللمحة البدرية، في علم العربية، لعبدالله بن يوسف بن هشام (761هـ)، ت هادي نهر، مطبعة الجامعة، بغداد، 1397هـ/1977م.

79) شرح المفصل، ليعيش بن علي بن يعيش (643هـ)، المطبعة المنيرية، القاهرة، 1928م.

80) شرح المكودي، عبدالرحمن بن علي (807هـ)، للألفية، مطبعة مصطفى الحلبي، القاهرة، ط 3، 1374هـ/1954م.

81) شعر أبي زُبيد الطائي، ت نوري حمودي القيسي، مطبعة المعارف، بغداد، 1967م.

82) شعر النابغة الجعدي، ت عبدالعزيز رباح، المكتب الإسلامي، بيروت، 1384هـ/1964م.

83) الشعر والشعراء، لعبدالله بن مسلم بن قتيبة (276هـ)، ت الشيخ أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ط 2، 1966م.

84) شواذ بن خالويه = مختصر في شواذ القرآن، للحسين بن أحمد المعروف بابن خالويه (370هـ)، ت براجستراسر، المطبعة العثمانية، القاهرة، 1934م.

85) شواهد التوضيح والتصحيح، لمشكلات الجامع الصحيح، لمحمد بن عبدالله بن مالك (672هـ)، ت طه محسن، وزارة الأوقاف، بغداد، 1405هـ/1985م.

(ص)

86) صحيح البخاري، أبي عبدالله محمد بن إسماعيل (256هـ)، مطابع الشعب، القاهرة، 1378هـ/1958م، مصورة عن الطبعة السلطانية، ببولاق، القاهرة، 1313هـ.

87) صحيح مسلم بن الحجاج (261هـ)، ت محمد فؤاد عبدالباقي، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1374هـ/.1 1954

88) الضرائر، وما يسوغ للشاعر دون الناثر، لمحمود شكري الآلوسي، ت محمد بهجة الأثري، المطبعة السلفية، القاهرة، 1341هـ.

89) ضرائر الشعر، لعلي بن مؤمن المعروف بابن عصفور (669هـ)، ت السيد إبراهيم محمد، دار الأندلس، بيروت، 1980م.

(ط)

90) طبقات فحول الشعراء، لمحمد بن سلام الجمحي (231هـ)، ت الشيخ محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، 1394هـ/1974م.

(ع)

91) عبث الوليد، في الكلام على شعر أبي عبادة الوليد، لأبي العلاء أحمد بن عبدالله المعري (449هـ)، ت محمد عبدالله المدني، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط 8، 1970م.

92) عمدة القارئ، شرح صحيح البخاري، لمحمود بن أحمد العيني (855هـ)، المطبعة المبيرية، القاهرة، 1348م.

93) العيني = المقاصد النحوية، في شرح شواهد الألفية، لمحمود بن أحمد العيني (855هـ)، بولاق، القاهرة، 1299هـ، بهامش خزانة البغدادي.

(ك)

94) الكتاب، لسيبويه عمرو بن عثمان (180هـ)، ت عبدالسلام هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1385هـ/1966م.

95) كتاب الشعر، لأبي علي الحسن بن أحمد الفارسي (377هـ)، ت محمود الطناحي، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1408هـ/1988م.

96) الكشاف عن حقائق التنزيل، وعيون الأقاويل، في وجوه التأويل، لمحمود بن عمر الزمخشري (538هـ)، ت مصطفى حسين أحمد، المكتبة التجارية، القاهرة، 1354هـ.

97) الكشف عن وجوه القراءات السبع، لمكي بن أبي طالب القيسي (437هـ)، ت محيي الدين رمضان، مجمع اللغة العربية، دمشق، 1394هـ/1974م.

98) الكفاية، في علم الرواية، للخطيب أحمد بن علي البغدادي (462هـ)، ت عبدالحليم محمد عبدالحليم وعبدالرحمن حسن محمود، مطبعة السعادة، القاهرة، 1972م.

(ل)

99) اللؤلؤ والمرجان، فيما اتفق عليه الشيخان، لمحمد فؤاد عبدالباقي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، بغير تاريخ.

100) اللباب، في علل البناء والإعراب، لأبي البقاء عبدالله بن الحسين العكبري (616هـ)، ت عبدالإله نبهان وغازي طليمات، مركز جمعة الماجد، دبي، 1416هـ/1995م.

101) لسان العرب، لمحمد بن مكرَّم المعروف بابن منظور (711هـ)، بولاق، القاهرة، 1308هـ.

(م)

102) المؤتلف والمختلف، للحسن بن بشر الآمدي (370هـ)، ت كرنكو، مكتبة القدسي، القاهرة، 1354.

103) مجاز القرآن، لأبي عبيدة معمر بن المثنى (210هـ)، ت فؤاد سزكين، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1374هـ/1954م.

104) مجالس ثعلب، أبي العباس أحمد بن يحيى (291هـ)، ت عبدالسلام هارون، دار المعارف، القاهرة، ط 5، 1987م.

105) المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات، لأبي الفتح عثمان بن جني (392هـ)، ت علي النجدي ناصف وعبدالفتاح شلبي، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، 1414هـ/1994م.

106) المحكم، والمحيط الأعظم، لعلي بن إسماعيل بن سيده (458هـ)، معهد المخطوطات، القاهرة، ج 2: ت عبدالستار فراج، 1393هـ/1973م.

107) المخصص، لعلي بن إسماعيل بن سيده (458هـ)، بولاق، القاهرة، 1308هـ.

108) المساعد، على تسهيل الفوائد، لعبدالله بن عقيل (769هـ)، مخطوط بالمكتبة المركزية بجامعة قاريونس، رقمه 730.

109) مسند الإمام أحمد بن حنبل (241هـ)، ت الشيخ أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، 1368هـ/1949م، فما بعد.

110) مشكل الآثار، لأبي جعفر أحمد بن محمد الطحاوي (321هـ)، دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد، 1333هـ.

111) مشكل إعراب القرآن، لمكي بن أبي طالب القيسي (437هـ)، ت حاتم الضامن، وزارة الإعلام، بغداد، 1975م.

112) معاني القرآن، لإبراهيم بن السريّ الزجاج (311هـ)، ت عبدالجليل شلبي، عالم الكتب، بيروت، 1408هـ/1988م.

113) معاني القران، لأبي الحسن سعيد بن مسعدة الأخفش (210هـ)، ت هدى قراعة، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1411هـ/1990م.

114) معاني القرآن، ليحيى بن زياد الفراء (207هـ)، ت جماعة، ونشر دور آخرها الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972م.

115) معجم الشعراء، لمحمد بن عمران المرزباني (384هـ)، ت عبدالستار فراج، مطبعة عيسى الحلبي، القاهرة، 1379هـ/1960م.

116) مغني اللبيب، عن كتب الأعاريب، لعبدالله بن يوسف بن هشام (761هـ)، ت مازن المبارك ومحمد علي حمد الله، دار الفكر، بيروت، 1972م.

117) مفاتيح الغيب، لفخر الدين محمد بن عمر الرازي (606هـ)، المطبعة البهية، القاهرة، بغير تاريخ.

118) المفصل، لمحمود بن عمر الزمخشري (538هـ)، القاهرة، 1323هـ.

119) المقتضب، لأبي العباس محمد بن يزيد المبرد (285هـ)، ت الشيخ محمد عبدالخالق عضيمة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، 1385هـ.

120) مقدمة ابن الصلاح، عثمان بن عبدالرحمن (643هـ) = التقييد والإيضاح، شرح مقدمة ابن الصلاح، لزين الدين عبدالرحيم بن الحسين العراقي (806هـ)، ت عبدالرحمن محمد عثمان، المكتبة السلفية، المدينة المنورة، 1389هـ/1969م.

121) ميزان الاعتدال، في نقد الرجال، لمحمد بن أحمد الذهبي (748هـ)، ت علي البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1382هـ/1963م.

(ن)

122) نتائج التحصيل، في شرح كتاب التسهيل، لمحمد بن محمد الدَّلائي (1089هـ)، ت مصطفى الصادق العربي، مطابع الثورة، بنغازي، بغير تاريخ.

123) نتائج الفكر، لعبدالرحمن بن عبدالله السهيلي (581هـ)، ت محمد إبراهيم البنا، جامعة قاريونس، بنغازي، 1398هـ/1978م.

124) النشر، في القراءات العشر، لمحمد بن محمد الجزري (833هـ)، ت الشيخ علي الضباع، المكتبة التجارية، القاهرة، بغير تاريخ.

125) نَضْرة الإغريض، في نصرة القريض، للمظفر بن الفضل العلوي (656هـ)، ت نهى عارف الحسن، مجمع اللغة العربية، دمشق، 1396هـ/1976م.

126) النوادر في اللغة، لأبي زيد سعيد بن أوس الأنصاري (215هـ)، ت محمد عبدالقادر أحمد، دار الشروق، بيروت، 1401هـ/1981م.

(هـ)

127) همع الهوامع، في شرح جمع الجوامع، لجلال الدين عبدالرحمن بن أبي بكر السيوطي (911هـ)، ت عبدالعال مكرم، دار البحوث العلمية، الكويت، 1400هـ/1980م.



من مذكرات المتنبي في مصر

عادل ضرغام

إن النقد الأدبي المعاصر يمتاح من مجالات عديدة ترتبط به ارتباطاً وثيقاً. من أهم هذه المجالات اللسانيات اللغوية، التي تحولت تدريجياً إلى منهج مسيطر في الأوساط الأدبية والنقدية، وذلك من خلال دراسات تحدد هذا المنهج مبدئياً في عنوان الدراسة، ودراسات تتناول النص الأدبي مستخدمة إجراءات المذهب اللغوي دون أن تذكر ذلك في عنوان البحث. وأظن أن بعض الدارسين يفعلون ذلك تعالياً على المنهج الأسلوبي، أو سمّوا بالنقد الأدبي محاولين الارتفاع به دون منازع من علوم أخرى.

إن الشاعر أمل دنقل بما أثاره من ضجيج في الساحة الأدبية وما كتبه من قصائد عبارة عن مواقف صلدة وصامدة مرتبطة بتاريخ مصر والوطن العربي، يصنع دائرة من «الالتزام» بمفهومه الفني، ولا يستطيع أيُّ دارس لشعره الفكاك منها حتى لو كان أسلوبياً وأنا لا أقول ذلك القول ملتمساً العذر النفسي إذا ما وجدت نفسي داخل الدائرة، ربما جاء ذلك مني لكي أقدم احترازاً لنفسي قبل القارئ:

....

لأنني منذ أتيت هذه المدينة

وصرت في القصور ببغاء

عرفت فيها الداء[1]

إن المتأمل في بداية القصيدة يشعر بقدر كبير من التوتر، تسببه

جمل تقريرية ، تمثل نتائج دون مقدمات. إن طبيعة الجمل التقريرية - كما كان شائعاً في الدراسات السابقة - قد تجبر الناقد على العزوف عنها ، ولكن الجمل التقريرية في شعر أمل دنقل تشع بدلالات لا تحدُّ إذا وضعت في سياق النص بأكمله، وقبله يقف أحمد عبدالمعطي حجازي شاعراً فريداً في هذا المجال، فجمله التقريرية تفوق استعارات وتشبيهات أعظم الشعراء.

فالجملة التقريرية الأولى تقدم بغض الشاعر للخمر، ولكن السطر الثاني يأتي بوجه مقابل لذلك.. فيصل تعلقه بالخمر إلى درجة الإدمان، ولكنه إدمان المريض الذي يطلب الشفاء.. ولكن الشاعر يكشف عن جزء دقيق من دفقة الرؤيا في السطرين الأخيرين، فقد تحول الإنسان العاقل إلى ببغاء، ولكي ندرك عمق المفارقة بين الصورتين، يجب أن نضع في اعتبارنا أن الإنسان «يدرك - يعقل - يعرف - يكشف - ينبه - يعترض .. وما إلى ذلك من أفعال لازمة بالإنسان العاقل»، ولكن هذا المسخ الذي تحول إليه الشاعر أصبح «مردداً - مأموراً منفعلاً - وما إلى ذلك من دلالات الخضوع والاستلاب»، وهذا التحول أصبح موتاً بصورة ما، وقد سلبه هذا المسخ كل مميزات الإنسان العاقل، فحين يتحول الشاعر «رمز المعرفة والرؤية» إلى مردد وخاضع للحاكم تؤخذ منه النبوءة.

لا يمكن أن نغامر ونقول إن هذا المفتتح هو النتيجة المقصودة، أو هي الحال الراهنة، والتي سوف تجيء أسبابها في النص، ولكنها - رغم ذلك - تبقى اقتراحاً يمكن أن يوضع في الذهن.

إن المفتتح يجعلنا ندرك أن ضمير المتكلم هو الفاعل الأساسي في النص، والمحور الذي تتعانق معه المحاور التي سوف نرصدها، وسوف ندرك أن ضمير المتكلم ممثلاً في الشاعر/ النبوءة/ المعرفة المفقودة/ المتنبي يتحول تدريجياً إلى حالة الاستنامة والرضى بالواقع

المعاش، ورغم هذا الموت فالحاكم كل يوم يطمئن إلى أن الشاعر [مصدر القلق بالنسبة للحاكم] مازال يرفل في ثوب الطاعة والخضوع:

أمثل ساعة الضحى بين يدي كافور

ليطمئن قلبه، فمايزال طيره المأسور

لا يترك السجن ولا يطير[2]

وتبزغ في السطور السابقة دلالة المفارقة بين الطائر الذي من المفروض «أن يملك الجو ولا تسجنه حدود» والطائر المكبل «ذاتياً وقمعياً» ومن هذه النقطة يبدأ ضمير المتكلم/ الشاعر في علاقاته مع المحاور المختلفة، ويتمثل المحور الأول في الحاكم.

يومئ يستنشدني: أنشده عن سيفه الشجاع

وسيفه في غمده يأكله الصدى

وعندما يسقط جفناه الثقيلان، وينكفئ

أسير مثقل الخطى في ردهات القصر

أبصر أهل مصر

ينتظرونه.. ليرفعوا إليه المظلمات والرقاع[3]

البنية التركيبية في السطر الأول تنبئ عن الحسرة من علاقة الشاعر بالحاكم فهي بهذا التركيب «يومئ، يستنشدني: أنشده» الفعلي للجمل الفعلية دون فاصل يوحي بدكتاتورية الحاكم وخضوع الشاعر، وفي الوقت نفسه تلمع المفارقة المخجلة بين صوت الخداع الذي يطلقه الشاعر، والصوت الحقيقي الذي يختزنه بداخله، ولا يرى النور أبداً، مادام أن عين الحاكم مفتوحة لم تنم، ولكن الموقف تغير كلية بعد نومه، فيبدأ الشاعر في الحركة «رمز الحرية التي مُنحت» والتغلب على صوت المداهنة، فيبصر أهل مصر ينتظرون الحاكم لكي يرفعوا إليه

المظلمات، ويا لها من مفارقة عجيبة تجمع بين هيمنة الحاكم في حالة صحوه وخضوع البشر العاديين من جهة، وانطلاقهم من ربقة الأسر والقيد في حالة نومه.

لو أحصينا الجمل في الاقتباس السابق سنجد أن الغلبة للجملة الفعلية التي تمثلت في «يومئ - يستنشدني - يسقط - ينكفئ - أبصر»، وهكذا التكرار الفعلي صنع إطاراً ودائرة من العادة اليومية التي تفضي إلى السأم. حين يصل الشاعر إلى السأم، وفي حدود الغفوة التي تغشت الحاكم يلمع محور أساسي، ممثلاً في «خولة»:

خولة تلك البدوية الشموس

لقيتها بالقرب من أريحا

سويعة، ثم افترقنا دون أن نبوحا

لكنها كلّ مساء في خواطري تجوس

يفتر بالشوق وبالعتاب ثغرها العبوس

أشم وجهها الصبوحا

أضم صدرها الجموحا[4]

«خولة» اسم يرتبط بعلاقة خاصة مع المتنبي، فلقد كانت حبه، وجزءاً أثيراً لديه، ثم يرصد الشاعر على المستوى المباشر التقريري مستويات العلاقة بينهما، إن مفردات الصورة بهذا الشكل التقليدي لا تضيف جديداً.

سألت عنها القادمين في القوافل

فأخبروني أنها ظلت بسيفها تقاتل

في الليل تجار الطريق عن خبائها

حين أغاروا ثم غادروا شقيقها ذبيحا

والأب عاجزاً كسيحا

واختطفوها، بينما الجيران يرنون في المنازل

يرتعدون جسداً وروحاً

لا يجرؤون أن يغيثوا سيفها الطريحا(5)

بعد قراءة هذا المقطع لا نستطيع أن نحمل صورة «خولة» على المعنى المباشر التقليدي الذي يتمثل في كونها امرأة أخذت وأصبحت من السبايا... فالمرأة بما تمثله للبدوي العربي تحتل مكانة خاصة استخدمها الشعراء رمزاً للوطن، وربما كان نزار قباني فارس هذا الربط بين المرأة والوطن .. ومن هنا تأتي خولة رمزاً للجزء المستلب من الأرض.

ساءلني كافور عن حزني

فقلت إنها تعيش في بيزنطة

شريدة كالقطة

تصيح كافوراه كافوراه

فصاح في غلامه أن يشتري جارية رومية

تجلد كي تصيح «واروماه واروماه»

لكي يكون العين بالعين

والسن بالسن(6)

إن التركيب الطبيعي للإجابة عن سؤال كافور، تقتضي أن يرد بهذا الشكل «حزني لأنها»، ولكن التركيب الشعري جاء مخالفاً لذلك، ليشير إلى أن هذا الموضوع أصبح مسيطراً في ذهن الشاعر، بل

سلبه من تفصيلات ليست مجدية؛ ليضعنا وجهاً لوجه في حالة ترقب مع حزنه الأساسي، وتأتي مفارقة غاية في الجمال على المستوى الفني؛ ولكنها غاية في الحسرة على حاكم ضعيف منعه كبره من الاعتراف بالهزيمة بل يحاول أن يجسد نصراً فارغاً إلاّ من الألم والحسرة.

إن هذا الواقع المؤلم لم يكن يخلو من حُلمٍ مع ملاحظة أن كل هذه المحاور المتعانقة لم تتم إلاّ في حالة غفوة الحاكم.

في الليل في حضرة كافور أصابني السأم

في جلستي نمت ولم أنم

حلمت لحظة بكا

وجندك الشجعان يهتفون : سيف الدولة

وأنت شمس تختفي في هالة الغبار عند الجولة

ممتطياً جوادك الأشهب شاهراً حسامك الطويل المهلكا

تصرخ في وجه جنود الروم

بصيحة الحرب، فتسقط العيون في الحلقوم

تخوض، لا تبقي لهم إلى النجاة مسلكا

تهوي، فلا غير الدماء والبكا

ثم تعود باسماً منهكا

والصبية الصغار يهتفون في حلب

يا منقذ العرب

يا منقذ العرب[7]

لقد أدرك الشاعر بأنه لا جدوى من «كافور»؛ ولذلك فقد قام بالتغيير - حلماً حين استبدله بسيف الدولة «الوجه المضيء للحاكم

العربي المنتصر»، وتأتي هنا - وربما بقصد من الشاعر - صورة شعرية تحيلك إلى القصائد القديمة، وربما يكون ذلك رغبة في العودة إلى القوة المفقودة على مستوى الحاكم أيضاً، ومن هذه الاستعارات «الحاكم شمس - هالة الغبار - الجواد الأشهب - الحسام..» ولكن هذا الحلم الممتد مع النصر والحاكم المطلوب لا يستمر، وبعد قليل يصحو الشاعر من حلمه على الواقع المظلم:

لكنني حين صحوت

وجدت هذا السيد الرخوا

تصدر البهوا

يقص في ندمانه عن سيفه الصارم

وسيفه في غمده يأكله الصدى

وعندما يسقط جفناه الثقيلان، وينكفئ

يبتسم الخادم(8)

إنه الواقع المظلم ممثلاً في حاكم ضعيف، وخضوع من المحكومين، بما فيهم الشعراء/ الطيور المسجونة بسجن الذات وسجن الحكام.

بعد هذه الوقفة السريعة مع النص، يظلّ يدق في أذهاننا مفتتح القصيدة، ويلح علينا سؤال هو هل يمكن أن يوضع في نهاية القصيدة؟ لأن المفتتح يمثل موتاً مسبقاً دون إعراض.

إن المفتتح في بداية القصيدة يصنع توتراً يفقد المتلقي توازنه ولا يعود إليه إلا بعد إتمام القراءة، فضلاً عن أنه - أي المفتتح - يضع المتلقي في بؤرة النص المشتعلة من البداية، ويشفع بدلالة دائرية للحزن المسيطر.

المراجع

1) أمل دنقل، الأعمال الكاملة، مدبولي، القاهرة ، ط 2، 1985، ص 186.

2) السابق، ص 186.

3) السابق، ص 186.

4) السابق، ص 187.

5) السابق، ص 187.

6) السابق، ص 188.

7) السابق، ص 189.

8) السابق، ص 190.





التناص من منظور حازم القرطاجني



الحسن بواجلابن

تقديم:

إن للتراث البلاغي العربي أهمية بالغة في تفسير الفاعلية الشعرية، وتحليلها، واستجلاء مواطن جمالية القصيدة العربية. وهو موروث متميز بالغنى من حيث كثرة المحسنات وتنوعها، تعلق الأمر بالخطاب الديني، أم الشعري، أم النثري.

وضمن ذلك التراث، نجد ثلة من العلماء قدموا نظريات بلاغية تجدي أثناء قراءة الشعر. نظراً لأنهم فلاسفة مسلمون واهتموا بالبلاغتين: اليونانية والعربية، أو لأنهم بلاغيون وحصلوا نصيباً وافراً من النظر العقلي المنطقي. مما يقتضي تأنياً خلال تدارسها. وهي مناسبة للثناء على الدارسين المتأنية قراءاتهم، والمتحلين بالصبر لأجل تثبيت دعائم العلمية. وإن صبر الدارس وتؤدة القراءة لهما الكفيلان بإنصاف علمائنا القدامى من جهة، ومنع الباحث السُّرَعَة من الحديث عن تجاوز التراث البلاغي أو قراءته بشكل عابر من جهة ثانية.

وإنصافاً لأبي الحسن حازم القرطاجني (ت: 684هـ)، وحرصاً على تثمين جهوده القيمة في مجال بلاغة الشعر، عقدت العزم على ملإ البياض الذي تخلل دراسة بلاغة (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) ونقده. فقد تضمنت بلاغة النقد الشعري عند حازم أفكاراً نقدية مهمة جداً. تجمع بين الحداثة النقدية وأصالة تفكير العالم، وذوق الشاعر،

والتنظير للمنهاج البلاغي القويم لإضاءة ردهات الطريق أمام الشعراء. ومن أسس تلك الإضاءة، **سبل المعرفة باستثارة المعاني**، مما أطلق عليه في النقد الأدبي العربي الحديث: **التناص**.

وقد تتبعت معالجة حازم هذا المفهوم المرتبط بالمعنى، وحرصت على تقديم الخطوات التي اتبعها في توضيح تلك المسألة النقدية كما أوردها. فوجدته مهتماً بالنقط الآتية:

المتطلبات الثقافية للتناص - مفهوم التناص - مقتضيات المعاني المتوقف فهمها على أمرها - تلقي التناص - أنواعه - التناص ومراتب الشعراء - أسرة التناص - صلة التناص بنظرية التناسب.

1. المتطلبات الثقافية للتناص:

ابتدأ اهتمام حازم القرطاجني بقوم التناص بالمعلم الدال على طرق العلم باستثارة المعاني من مكامنها، واستنباطها من معادنها[1]. فاستثارة المعاني، أي: طلب إثارة المعاني، يهتم بمستوى المعنى في القصيدة. وخلال هذا المعلم، قال حازم: «إن الأصل الذي به يتوصل إلى استثارة المعاني واستنباط تركيباتها، هو التملؤ من العلم بأوصاف الأشياء وما يتعلق بها من أوصاف غيرها، والتنبه للهيئات التي يكون عليها التآم تلك الأوصاف وموصوفاتها ونسب بعضها إلى بعض أحسن موقع من النفوس، والتفطن إلى ما يليق بها من ذلك بحسب موضع موضع وغرض غرض»[2].

تقتضي استثارة المعنى تحصيلاً ثقافياً واسعاً. وقد حدد حازم بدقة نوع الثقافة الواجب توفره في الشاعر أثناء لجوءه إلى الاستثارة: فهو مضطر إلى الحذق والإحاطة بعدد وافر من الأوصاف وجهات انتساب أوصاف موصوفات أخرى إليها، وهو مضطر أيضاً إلى امتلاك

مهارة إدراك العلاقات التناسبية التي تنتظم الأوصاف وموصوفاتها ضمنها. وتلك المتطلبات لا تتأتى إلا بإمعان النظر في مختلف الأشعار، والدربة، والممارسة. وخلال اهتمام حازم بتلك المقتضيات الثقافية للاستثارة، أثار ضرورة التوافق بين الأوصاف وموصوفاتها. وإدراك علاقاتها التناسبية التي تجعل نفوس المتلقين لإنشاد الشعر منبسطين، ويلتذون بحسن التناسب العلائقي. حيث يدركون جمالية العلاقة التي أنشأها الشاعر بين الأوصاف وموصوفاتها، فيؤدي ذلك إلى تحريك النفوس. هناك اقتران بين الاستثارة والمتلقي الذي ينبسط ويلتذ، والالتذاذ لا يكون إلا بالمحاكاة، وهي عنصر أساس ومكون بنائي وجوهري في تعريف الشعر. والمحاكاة هي التشبيه[3].

وبتتبع كلام حازم، يظهر وكأنه لم يكفه ما قاله في هذا الموضع الذي افتتح به حديثه عن الاستثارة، فأضاف في موضع آخر مقتضيات إجرائية إذ قال: «ويجب أن يقصد - فيما يبنى المعنى عليه مما هو خارج الكلام - الشهرة - وأن يحسن الدلالة على ذلك من العبارة، وألا يحال بين المعنى وما يبنى عليه مما هو موجود في الكلام بما هو أجنبي عنهما، وأن يحسن مساق الكلام في ذلك حتى يعلم أن أحدهما بسبب من الآخر»[4].

يجب أن يتوخى الشاعر في النص المتناص معه الشهرة، بأن يكون مشهوراً، وأن يختار العبارات المناسبة للغرض المراد من الاستثارة. وينبغي أن تكون الإحالة، أي الوسيط، معروفة ومعلومة ومشهورة[5]، وأن يحكم التعبير والسياق حتى تظهر العلاقة بجلاء بين المتناص معه والمتناص. فرفعاً لكل غموض، أوجب حازم وضوح المعنى المتناص معه، لكن سرعان ما أدرك أن الغموض قد لا يعود إلى المعاني فقط، وإنما يرجع إلى الألفاظ كذلك، وإلى العبارات التي تدل على

المعنى، لذا أكد على شهرة عبارة الوسيط ووضوحها، حتى يسفر هذا الوسيط بين الغائب والنص الحاضر أحسن سفارة.

2. مفهوم التناص:

أورد حازم القرطاجني مفهوم التناص في سياق معالجته طرق العلم التي من شأنها أن تزيل الغموض والاشتكال العارضين في المعاني. واعتبره وجهاً من وجوه الإغماض في المعاني (6). فهو «أن يكون المعنى مرتباً على معنى آخر لا يمكنه فهمه إلا به. فقد يكون المعنى المبني عليه داخل الكلام وخارجه» (7).

إن النص الحاضر المتناص، يتأسس معناه على معنى النص الغائب المتناص معه. بحيث لا يتأتى فهم معنى الأول إلا بواسطة إدراك معنى الثاني. هنالك إذا تعالق بين الحضور والغياب، فالنص الحاضر تجمعه بالنص الغائب علاقة بناء. والتناص نوعان:

- **داخلي**: إذ ينبني المعنى علي معنى آخر يذكر في الكلام الشعري نفسه.

- **خارجي**: بحيث ينشئ ا لشاعر معنى النص على معنى يوجد خارجه، أي: في المرجع.

وفي الحالتين معاً، يظل الجامع بين المعنى المتناص والمعنى المتناص معه، هو علاقة تعلق وسببية. فالمعنى الأول المؤسس ينشأ ويوجد بسبب من المعنى المؤسس عليه.

وذكر حازم طريق التناص الداخلي والخارجي، كل على حدة. ويقصد بالطريق الآليات التي يستند إليها التناص، حيث قال: «ولاقتباس المعاني واستثارتها طريقان: أحدهما تقتبس منه لمجرد

الخيال وبحث الفكر، والثاني تقتبس منه بسبب زائد على الخيال والفكر»[8].

- **طريق التناص الداخلي**: «فالأول يكون بالقوة الشاعرة بأنحاء اقتباس المعاني وملاحظة الوجوه التي منها تلتئم، ويحصل لها ذلك بقوة التخيل والملاحظة لنسب بعض الأشياء من بعض، ولما يمتاز به بعضها من بعض ويشارك به بعضها بعضاً»[9].

يرتكز التناص الداخلي على الرصيد المعرفي للشاعر والمتمثل في معرفة سبل الاقتباس، ثم تميزه بملكة قوة تخيل الأشياء، واكتسابه لمهارة ملاحظة العلاقات التي تنتظم ضمنها الأشياء المتخيلة، وملاحظة طريقة تعلق الأشياء المتناص معها والمتناصة، سواء كانت متناظرة، أو متناسبة، أم متخالفة بحيث يتميز بعضها على بعض، أو متضادة يجفو بعضها بعضاً.

- **طريق التناص الخارجي**: «والطريق الثاني الذي اقتباس المعاني منه زائد عن الخيال، هو ما استند فيه بحث الفكر إلى كلام جرى في نظم أو نثر أو تاريخ أو حديث أو مثل. فيبحث الخاطر فيما يستند إليه من ذلك على الظفر بما يسوغ له معه إيراد ذلك الكلام أو بعضه بنوع من التصرف والتغيير أو التضمين فيحيل على ذلك، أو يضمن، أو يدمج الإشارة إليه، أو يورد معناه في عبارة أخرى على جهة قلب أو نقل إلي مكان أحق به من المكان الذي هو فيه، أو ليزيد فيه فائدة فيتممه أو يتمم به، أو يحسن العبارة خاصة، أو يصير المنثور منظوماً أو المنظوم منثوراً خاصة»[10].

ينبني التناص الخارجي على استقاء الفكر مادة استثارة المعاني من كلام خارجي كالأبيات الشعرية أو النثر، أو التاريخ، أو الحديث، أو المثل. ويستند إلى مجموعة من الإجراءات، وهي:

- التصرف في النص المتناص معه بالتغيير. ويقصد بمفهوم التغيير ما عناه به فلاسفة الإسلام ممن اهتموا بالبلاغة العربية خصوصاً ابن رشد (ت: 595هـ) حيث يشمل العمليات اللغوية: الحذف، الزيادة، التقديم، والتأخير، الإبدال[11].
- التضمين أي أن يشمل نسيج نص الشاعر على كلام غيره، فيضمنه في ثنايا شعره.
- إدماج الإشارة إلى الكلام المتناص معه داخل كلام الشاعر. والإشارة كناية قلت وسائطها فيعمد الشاعر إلى إبداع كلامه قرينة تؤشر على النص الغائب.
- التبديل لتركيبة العبارة التي ورد فيها المعنى المتناص معه بواسطة القلب، أي: تقديم ما حقه التأخير، وتأخير ما حقه التقديم في تلك العبارة.

ومن يدري؟ لعل مبدع الكلام المتناص معه قد أرغم كلماته على اغتصاب أماكن ليست لها، فتبدو الكلمات قلقة. فيعمد الشاعر المقتبس إلى تغيير ترتيبها، ليضم كل كلمة إلى من على شاكلتها.

- زيادة فائدة، نحو: التهكم أو التحقير، أو التعظيم، أو التعجب أو غير ذلك مما يمثل الدواعي التي تدعو المتكلم إلى إحداث تغيير في تركيبة كلامه بإحدى العمليات اللسانية: الحذف، والزيادة، والتقديم، والإبدال.
- تكملة الكلام المتناص معه، إذ يلحظ الشاعر فيه نقصاً، فيعمد إلي تكملته بجزء من كلامه الشعري.
- تحسين العبارة، حيث يلجأ الشاعر إلى التناص لتزيين كلامه الشعري.

التحويل، إذ يعمد الشاعر إلى النص المتناص معه، فينظمه إن كان نثراً، أو ينثره إن كان شعراً. ويمس هذا النوع من التناص الخارجي نسيج النص.

كانت هذه هي التصاريف التي يخضع لها النص المتناص معه والمتناص خلال التناص الخارجي. وإمعاناً في اهتمام حازم القرطاجني بالتناص، زاد معالجته التناص الخارجي تنويراً وتوضيحاً. بحيث بين السبل التي ينبغي أن يتم بها التناص التاريخي، والتناص المرتكز على الحكم أو الأمثال.

* **التناص التاريخي**: وبحثه [أي: الشاعر] في ما استند إليه من تاريخ، على أن يناسب بين بعض مقاصد كلامه وبينه، فيحاكيه به أو يحيل به عليه، أو يستشهد في ذلك على الحديث بالقديم»[12].

إن لمقصدية الكلام دخلاً في التناص التاريخي. وينفرد الشاعر بامتلاكها. وما عليه، إلا أن يربط الخيوط بينما يروم، وبين المتناص معه التاريخي. وعليه أن يناسب بين دواعي كلامه الشعري في النص المستقبِل، والتاريخ كنص مستقبَل. وفي هذا التوضيح من حازم مراعاة لمسألة التبنين «Structuration»، حيث تدخل جمل وافدة من نص تاريخي في عداد سياق متواليات من الجمل المكونة لكلام الشاعر. وما على عبارات التاريخ المهاجرة، إلا أن تذعن لقوانين النظم التي ينتظم ضمنها كلام الشاعر.

وإذا تحقق ذلك التناسب، أحدث الشاعر شبهاً بين النص الحاضر والنص الغائب بمحاكاته التاريخ بكلامه الشعري، أو يحيل على معاني قصيدته بوقائع التاريخ، أو يستدل على أحداث معاصرة بمعطيات تاريخية قديمة.

* **تناص الحكمة أو المثل**: «وبحثه في ما استند إليه من حكمة

أو مثل، على أن يردف معاني كلامه بها مضمناً لها بالجملة، أو مشيراً إليها/ على جهة استدلال أو تعليل أو نحو ذلك»[13].

يحسن الشاعر أن يرفق معاني كلامه الشعري بالحكمة أو المثل تضميناً، أو إشارة للاستشهاد لفكرة أو لتدعيم رأي. دون أن يحصر حازم وظائف هذا النوع من التناص في وظيفتي الاستدلال أو التعليل. إذ في ختام معالجته التناص الخارجي، جعل أمر تصاريفه مفتوحاً لعل النقاد البلاغيين بعده يهتمون بهذه الفكرة النقدية ويتدارسونها. وفي هذا الشأن قال: «وقد يتصرف في الأمثال والتواريخ والمنظوم والمنثور أنحاء من التصرف غير هذه. وإنما ذكرت من ذلك ما تيسر»[14].

فهل اهتم النقاد العرب القدامى بعد حازم بمبحث التناص؟

3. مقتضيات المعاني التي يتوقف فهمها على أمر ما:

ومما يتصل بالتناص متطلبات المعاني الموقف فهمها على أمر ما. وقد أشرت سابقاً في بداية رصدي مفهوم حازم للتناص، إلى اعتبار إياه وجهاً من وجوه الإغماض في المعاني. لذا خصص حازم معرفاً دالاً لطرق المعرفة بأنحاء النظر في المعاني التي يتوقف فهمها على أمر صناعة أو غيرها، أو تكون غير متوقفة على شيء من ذلك[15]. قال حازم: «إن المعاني منها ما يحتاج في فهمه إلى مقدمة من معرفة صناعة أو حفظ قصة. فالتي لا يحتاج في فهمها إلى مقدمة، هي المعاني الجمهورية التي يشترك في فهمها الخاص والعام، وعليها مدار معظم المعاني الواقعة في الأغراض المألوفة من الشعر، وهي مستحسنة فيه»[16].

لم يعر حازم اهتماماً للمعاني المشهورة والمتداولة التي يعرفها الجميع، وإنما عنى بالمعاني التي يقتضي فهمها مقدمة، وهي «ضربان:

ضرب يتوقف فهمه على المعرفة بصناعة ما، لكون المعنى من تلك الصناعة أو لكون العبارة الدالة من عبارات أهل تلك الصناعة. وضرب يتوقف فهمه على حفظ قصة ما لكون المعنى متعلقاً بتلك القصة»[16]. فهناك معان وعبارات ينحصر فهمها في أهل تلك الحرف. ونظراً لمحدودية من يدركونها، أوصى حازم الأدباء قائلاً: «فينبغي ألا يستعمل شيء منها، لأن استعمالها في الشعر أشد قبحاً من استعمال الألفاظ الساقطة المبتذلة»[17]. فلا يحسن أن يضمن الأدباء أشعارهم تلك المعاني. وهناك أيضاً معان يتوقف فهمها على قصة، وفي هذه الحالة «فلا يخلو أن تكون تلك القصة مشهورة أو غير مشهورة، فإن كانت القصة مشهورة فذلك حسن، وإن لم تكن مشهورة فإن ذلك لا يستحسن»[18].



4. تلقي التناص:

بعد معالجة حازم المعاني التي يتوقف فهمها على قصة، قدم تنويراً[19] لوقع ذلك في نفوس المتلقين، قال: «وإذا أوقعت الإحالة الموقع اللائق بها فهي من أحسن شيء في الكلام، فلتذكر ما مضى من الأمور التي يقل نظيرها في ما هي عليه من الأوصاف التي تميل إليها النفوس أو تنفر عنها موقع عجيب من النفوس. فتتحرك النفوس بما قد ارتسم فيها من صفة القصة الأولى إلى اعتقاد القصة الأخرى على مثل تلك القصة. هذا إذا كانت الإحالة على سبيل المحاكاة»[20].

والإحالة هي الوسيط الذي يسفر بين النص المتناص ومرجعيته المتناص معها. وإذا ما وضعت في النص المتناص في موضعها المناسب نالت حظوة دون بقية أجزاء الكلام. فلإحالة الشاعر بالمعهود على المأثور النادر الطريف وقع عجيب من النفوس. وعلة ذلك ما ارتسم في القصة المتناص معها من سمات وأوصاف تتلذذ بها الأنفس، أو تتقزز

منها. وهي أوصاف تجعل القصة المتناصة متقبلة من طرف المتلقين على غرار تقبلهم القصة المتناص معها. بشرط أن تكون تلك الإحالة محاكاة.

لقد أولي حازم المتلقي عناية فائقة، وجعله أحد أهم أركان نظريته في التناسب.

5. أنواع التناص:

يفضي حديث حازم عن تلقي التناص إلى نقطة أنواع التناص، فالإحالة الموضوعة في المحل الأنسب تؤدي إلى تحقيق التناص الجيد. وقد خصص حازم معلماً يدل الأدباء على طرق العلم بأنحاء النظر في المعاني فيما إذا كانت قديمة متداولة، أو جديدة مخترعة[21]. ويؤشر عنوان المعلم بالمقصود منه انطلاقاً من التقابل المستفاد من المعاني القديمة والمعاني الجديدة، وانطلاقاً من التقابل القائم بين التداول والاختراع. فالمقصود من العنوان، هو تحديد حازم أنواع التناص حيث قال: «فالقسم الأول هي المعاني التي يقال فيها إنها كثرت وشاعت، والقسم الثاني ما يقال فيه إنه قل أو هو إلى حيز القليل أقرب منه إلى حيز الكثير، والقسم الثالث هو المعنى الذي يقال فيه إنه ندر وعدم نظيره»[22].

ثم انتقل حازم - كعادته - إلى تفصيل القول في كل قسم، مع تقديم شواهد لكل قسم: «فأما القسم الأول، فهو مثل ما يتداوله الناس من تشبيه الشجاع، بالأسد والكريم بالغمام. وهذا القسم لا سرقة فيه ولا حجر في أخذ معانيه، لأن الناس في وجدانها ثابتة مترسخة في خواطرهم سواء. ولا فضل فيها لأحد على أحد إلا بحسن تأليف اللفظ»[23].

إن القسم الأول من التناص هي المعاني الجمهورية التي يتداولها كل الشعراء، ولا حرج لمتأخر إن أخذها عن متقدم. ويبقى مقياس التميز رهيناً بمن يضع ألفاظه في مكانها الأنسب، وضمن نظم جيد.

«فأما القسم الثاني، وهي المعاني التي قلت في أنفسها أو بالإضافة إلى كثرة غيرها. فما كان بهذه الصفة، فلا تسامح في التعرض إلى شيء منه إلا بشروط: منها أن يركب الشاعر على المعنى معنى آخر ومنها أن يزيد عليه زيادة حسنة، ومنها أن ينقله إلى موضع أحق به من الموضع الذي هو فيه؛ ومن ذلك أن يقبله ويسلك به ضد ما سلك الأول، ومن ذلك أن يركب عليه عبارة أحسن من الأولى»[24].

فالقسم الثاني من التناص هي المعاني القليلة، ولا يسمح للشعراء بأن يضمنوها شعرهم إلا بشروط: منها أن ينسل الشعراء معنى آخر من معنى القصيدة المتناص معها، ومنها أن يضيف معنى جديداً يزيد المعنى الأول بهاء، أو أن يكون تكملة أغفلت في المعنى السابق، ومنها أن ينقله إلى مكان أنسب من الأول الذي كان فيه في النص المتناص معه، ومعه أن يغير المعنى الأول كان يلجأ إلى القلب، ويخرجه غير مخرجه الأول. ومنه أيضاً، أن يقدم المعنى نفسه في عبارة أشد إحكاماً وأحسن بهاء. **ولنلاحظ أن دائرة التناص تضيق شيئاً فشيئاً**.

«وأما القسم الثالث وهو كل ما ندر من المعاني فلم يوجد له نظير، وهذه هي المرتبة العليا في الشعر من جهة استنباط المعاني، من بلغها فقد بلغ الغاية القصوى من ذلك»[25].

لقد استكملت دائرة التناص ضيقها في هذا القسم، إذ يتعلق الأمر بالمعاني النادرة التي لا يجارى أصحابها بالتناص مع معانيهم، وغير مطموع في نيلها إلا في حالات قليلة جداً، فهي متأبية.

وزاد حازم تقسيمه توضيحاً، حيث قال: «وأما من نقل المعنى النادر من غير زيادة فذلك من أقبح السرقات، لأنه تعرض لسرقة ما لا يخفى على أحد أنه سرقة»[26]. وأضاف: «فإن زاد المتأخر على المتقدم زيادة في المعنى مع تحسين اللفظ، فقد استحق المعنى عليه»[27].

وتجدر الإشارة إلى صدور حازم عن رأي البلاغيين القدماء في حديثه عن أقسام التناص والسرقة الشعرية وزيادة المعنى[28].

6. التناص ومراتب الشعراء:

انطلق حازم القرطاجني من أنواع التناص ليصنف الشعراء في طبقات تبعاً لطرق اقتباسهم المعاني وتداولها. حيث جاءت مراتبهم كخلاصة لأنواع التناص، قال: «فمراتب الشعراء فيما يلمون به من المعاني إذن أربعة: اختراع واستحقاق وشركة وسرقة. فالاختراع هو الغاية في الاستحسان، والاستحقاق تال له، والشركة منها ما يساوي الآخر فيه الأول فهذا لا عيب فيه، ومنها ما ينحط فيه الآخر عن الأول فهذا معيب، والسرقة كلها معيبة وإن كان بعضها أشد قبحاً من بعض»[29].

لقد كانت خطوة الترتيب هذه، هي الخطوة التي ختم بها حازم معالجته التناص. وتجدر الإشارة إلى تسلسل جهد حازم وتماسكه. فكل خطوة تؤدي إلى خطوة موالية، فتلفي التناص يؤدي إلى أنواعه، والأنواع تفضي إلى ترتيب الشعراء. مما يدل على بناء حازم نظريته في التناص على نسق متماسك.

ونظراً لكثرة المفاهيم التي تدل على التناص، ارتأيت جمع المصطلحات التي تمثل في مجموعها قرابة التناص.

7. أسرة التناص:

خلال دراستي كل النقط السابقة، صادفت مجموعة من المفاهيم المرتبطة دلالياً بالتناص، وهي: الاستثارة، والاقتباس، والتضمين، والترتيب، والسرقة، والاشتراك، والاستحقاق، والانحطاط، والتلقيح، والاقتداح.

7-1. استثارة المعاني: أي طلب إثارتها، واستنباطها من مكامنها ومن معادنها، وجلب تركيباتها.

7-2. الاقتباس: هو «أن تدرج كلمة من القرآن، أو آية منه في الكلام تزييناً لنظامه وتفخيماً لشأنه[30]. والاقتباس هو استثارة المعاني بالنسبة لحازم القرطاجني[31].

7-3. التضمين: وهو: «قصدك البيت أو القسيم منه، فتأتي به في آخر شعرك كالمتمثل به»[32]. والتضمين هو الاشتمال بالنسبة لحازم، فقد قال: «أويكون [أي: معنى الشاعر] مضمناً معنى علمياً أو خبراً تاريخياً أو محالاً به على ذلك ومشاراً به إليه فيكون فهم المعاني متوقفاً على العلم بذلك المضمن العلمي أو الخبر..»[33].

7-4. الترتيب: حيث «يكون المعنى مرتباً على معنى آخر لا يمكن فهمه وتصوره إلا به»[34]. فالترتيب إذن هو أن يتوقف معنى شعري على معنى آخر، فيتأسس عليه.

7-5. السرقة: وهي النقل الحرفي لمعنى شعري نادر من غير زيادة ومن غير إخفاء[35].

7-6. الاشتراك: وكما سبق فهو تساوي الشاعرين في عملية تأليف الألفاظ خلال تعبير كل منهما عن المعنى نفسه[36].

7-7. الاستحقاق: وهو أن ترد عبارة الشاعر المتأخر زمناً أفضل وأجود من عبارة الشاعر المتقدم[37]. فيتميز المتناص إبداعاً وجودة عن المتناص معه.

8-7. الانحطاط: وهو نقيض الاستحقاق، بحيث تكون عبارة النص المتناص منحطة مقصرة عما جاءت به عبارة النص المتناص معه[38].

9-7. التلقيح: هو اقتداح المعاني، حيث يقتدح الشاعر اللاحق معاني تجري مجرى معاني الشاعر السابق[39]. ودلالة زيادة الألف والتاء في «الاقتداح»، هي المطاوعة. أي أن الشاعر يستمد معاني جديدة انطلاقاً من إيحاءات معاني مماثلة سبق إليها. فحديث حازم عن التلقيح الذي يتم بين معاني نصين، هو ما سيعالجه النقد الغربي الحديث فيما بعد تحت عنوان تلاقح النصوص، «Fécondation des textes».

8. صلة التناص بالنظرية البلاغية في المنهاج:

يرتبط التناص بنظرية التناسب بحيث إن النفس تنشئ خلال اقتباس المعاني «صوراً شتى من ضروب المعاني في ضروب الأغراض»[40].

فالمعاني تركب من الأوصاف تبعاً للأغراض «ولما كانت أغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم، وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس»[41].

فمن التناسب تخييل الأغراض بالأوزان، «والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه أو نظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها»[42].

ويقع التخييل في الشعر من أربع جهات: من جهة المعنى، ومن جهة الأسلوب، ومن جهة اللفظ ومن جهة النظم والوزن[43]. فهذه هي

أنحاء التناسب، وهي حالة من الاتساق والانسجام يحدثها الشاعر ويحققها في قصيدته.

ولم يغفل حازم صلة المتلقي بالمعاني، إذ قال: «فإن للنفوس في تقارن المتماثلات وتشافعها والمتشابهات والمتضادات وما جرى مجراها تحريكاً وإيلاعاً بالانفعال إلى مقتضى الكلام، لأن تناصر الحسن في المستحسن المتماثلين والمتشابهين أمكن من النفس موقعاً من سنوح ذلك لها في شيء واحد»[44].

استنتاجات وتقييم عام:

صدر حازم القرطاجني معالجته مسألة التناص باشتراط ثقافة خاصة في من يريد تضمين ذلك شعره، تأكيداً منه على أهمية ذلك المعطى في قول الشعر من جهة، وتأكيداً على صعوبته كعملية مزامنة لإنجاز الواقعة الشعرية من جهة ثانية.

وتتجلى أهمية التناص بالنسبة لحازم في اتخاذه إياه وسيلة لتحقيق عدة غايات، نحو: زيادة فائدة في المعنى، وتحسين العبارة، وتغيير شكل الأداء الذي ورد به المعنى المتناص معه. مما أتاح للتناص أن يندرج ضمن الإنتاجية النصية. «فأما من لا يقصد في ذلك إلا الارتفاق بالمعنى خاصة، من غير تأثير من هذه التأثيرات، فإنه البكى الطبع في هذه الصناعة الحقيق بالإقلاع عنها، وإراحة خاطره مما لا يجدي عليه غير المذمة والتعب»[45].

ومن تجليات أهمية التناص أيضاً، بَسْطُهُ القول في هذه المسألة النقدية، ومعالجته لأنواع التناص، وتقسيمه إياه إلى داخلي وخارجي.

لقد جعل حازم القرطاجني التناص ركناً أساساً في نظرية التناسب، ويعكس ذلك أصالة العالم حيث اختلف طرحه للمسألة

البلاغية عن طرح العلماء القدماء. فقد أفردوا لها باباً مستقلاً دعاه البعض باب الاقتباس، وسماه آخرون باب السرقات الشعرية.. دون أن يوردوا حديثهم ذلك في سياق نظرية شعرية متماسكة. وهو ما ألقاه حازم على عاتقه، حيث دعا الشعراء إلى أن يناسبوا بين المعنى والقصد والغرض الشعري والوزن، ودعاهم أيضاً إلى أن يحققوا اتساقاً بين اللفظ والمعنى وتأليف العبارة. مما جعل من التناص، في ضوء نظرية التناسب، مفتاحاً لقراءة النص الشعري، وفهمه، وتحليله.

ولم يكن قدر ضياع نداء حازم حكراً على شعراء زمانه ونقاده، فبعض الدارسين العرب المحدثين نظر إلى مسألة التناص بمعزل عن نظرية التناسب خلال قراءته النقد البلاغي في منهاج البلغاء. ورصد هذا المعطى النقدي من منظور القدماء، حيث اكتفى إحسان عباس بالنظر في مسألة السرقة، قال: «وتتصل قضية السرقة أيضاً بموضوع المعاني، ومما يميز نقد حازم أنه مر بها مروراً عابراً، فجاءت كأنها قضية هامشية في نقده»[46].

والأمر ليس كذلك، فالسرقة قسم من أقسام التناص بالنسبة لحازم. والتناص ركن مهم في نظريته البلاغية، وليس قضية هامشية كما قال من مر بمنهاج حازم مروراً عابراً.

لقد اتخذ حازم التناص مقياساً للشاعرية. فالتناص الجيد المتأبي على الشعراء، يضع الشاعر في المحل الأرفع لأنه الشاعر المخترع كما سماه النص المتناص معه في معنى من معانيه، أو فهو شاعر سارق. مما يدل على اقتران نجاح النصوص الشعرية وتميزها بمدى نجاح التناص في نسيجها. وفي ذلك بعد حداثي، حيث «تتحدد قيمة نص بقدرته على الدمج والهدم لنصوص أخرى»[47].

وانشغل ذهن حازم بفكرة التناص، واهتم بها وفسح المجال

للمصطلح كي يتبلور، جاعلاً للتناص أسرة من المفاهيم المرافقة له وكأنها تخفره.

لقد استعمل حازم مفهوم التناص بشكل منتظم وعضوي، إذ جعل منه مقوماً من مقومات نسيج النص الشعري. اقتناعاً منه بضرورة معالجة صيغة النص المتعدد الذي قد يشكل المعنى ويغمضه. لذا تحدث عن المعاني الأوائل والثواني، حرصاً على التواصل بين المبدع والمتلقي. ومما يدل على تماسك نظرية حازم البلاغية النقدية في التناسب، استحضاره المستمر المتلقي وإشراكه في الواقعة الشعرية، وخلال عملية إنجاز التناص وتحقيقه. وجعله تلقي السامعين التناص عنصراً حاسماً في استساغة الإبداع الشعري، والالتذاذ به وقبوله، أو عدم استساغته والنفور منه وكراهيته. وهذا بعد حداثي أيضاً، حيث يسلم الشعراء إبداعهم إلى الفاعلية النفسية للمتلقي.

وأخيراً، فإن حازماً القرطاجني الشاعر، والناقد البلاغي قد جعل مفهوم التناص يندرج في إطار إشكالية الإنتاجية النصية. خصوصاً عندما أوضح آليات اشتغال التناص في المتن الشعري، ومتطلبات المعاني المرتبطة بالتناص. وبصفة أخص عندما تحدث عن مختلف التصاريف التي يخضع لها النصان: المتناص والمتناص معه. وعندما تحدث أيضاً عن الإحالة بما هي وسيط بينهما. علماً أن حازماً قد عالج الإحالة التي تخلف لدى السامعين أثراً عجيباً في النفوس «بما قد ارتسم فيها من صفة القصة الأولى إلى اعتقاد القصة الأخرى على مثل تلك القصة»[47]، وبذلك توافق الإحالة لدى حازم المؤولة الدينامية لدى «ميكائيل ريفاتير» إذ عرفها بأنها هي «الأثر الواقعي الذي يحدده الدليل، بما هو دليل، تحديداً واقعياً. إنها الأثر المتحقق الذي يحدثه الدليل لدى المؤول»[48].

كل ذلك جعل من التناص في (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) مفتاحاً لقراءة النص الشعري وفهمه، وتحليله، قصد استكناه الطريقة التي ركب بها. فيجلي المضمر المستتر في بنية القصيدة، والذي يعمل في الخفاء بشكل فعال من أجل بناء دلالاتها، فيزول الغموض الحاصل من قبل المعنى، وتضاء ردهات القصيدة، مما يخدم بحق تلقي الشعر، إذ إن العلم بطرق استثارة المعاني ينأى بالمتلقي عن كل متاهة معنوية.

الهوامش

1) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 37.

2) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 38.

3) ينظر منهاج البلغاء: من 71 إلى 75.

4) منهاج البلغاء: 179.

5) خلال معالجة حازم طرق العلم بكيفيات مواقع المعاني في النفوس، قسم المعاني إلى قسمين: الأوائل والثواني، «وحق المعاني الثواني أن تكون أشهر في معناها من الأول لتستوضح معاني الأول بمعانيها المثلة بها»، منهاج البلغاء: 23، تنظر الصفحتان 23 و24 جلهما.

5) المنهاج: 172 و173.

6) المنهاج: 178 و179، وتنظر: 173، حيث أوضح حازم أنواعاً من المعاني، يمكن للشاعر أن يضمنها شعره، نحو: المعاني العلمية، أو الخبرية، أو التاريخية، أو المثلية.

7) المصدر نفسه: 38.

8) نفسه.

9) المنهاج: 79.

10) ابن رشد: تلخيص كتاب الشعر، 123. تحقيق تشارلس وهريدي. القاهرة، 1986. وقال ابن رشد: «والتغييرات تكون بالموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه، وبالجملة إخراج القول غير مخرج العادة، مثل القلب والحذف والزيادة والنقصان، والتقديم والتأخير

وتغيير القول من الإيجاب إلى السلب، وبالجملة بجميع الأنواع التي تسمى عندنا مجازاً».

11) المنهاج: 39.

12) المنهاج: 39 و40.

13) المصدر السابق: 40.

14) المصدر السابق: من 188 إلى 192.

15) المنهاج: 188.

16) المصدر نفسه.

17) المنهاج: 189.

18) المصدر السابق: 188.

19) يتكون كتاب منهاج البلغاء وسراج الأدباء من مناهج، وكل منهج يتكون من معالم. وتتخلل كل معلم وكل معرف إضاءات وتنويرات.

20) المنهاج: 190.

21) المنهاج: من 192 إلى 196.

22) المصدر السابق: 192 و193.

23) المنهاج: 192.

24) المصدر السابق: 193.

25) المصدر السابق: 194.

26) المنهاج: 195.

27) المنهاج: 196.

28) ينظر كتاب أبي هلال العسكري (ت - 395هـ) في الصناعتين، الباب السادس: من 196 إلى 238، وهو خاص بحسن الأخذ وحل المنظوم، حيث عقد الفصل الأول لحسن الأخذ وتداول المعاني والسرق ونقل المعنى وحسن الاتباع، وخصص الفصل الثاني لقبح الأخذ. وينظر أيضاً كتاب ابن رشيق (ت: 456هـ) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ج 2/ من 281 إلى 292 باب السرقات وما شاكلها.

29) المنهاج: 196.

30) فخر الدين الرازي: نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، 288.

31) ينظر المنهاج: 37 و38.

32) أبو القاسم السجلماسي: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، 211.

33) المنهاج: 173.

34) المصدر السابق: 177 و178.

35) ينظر منهاج البلغاء: 195.

36) ينظر منهاج البلغاء: 193.

37) ينظر المنهاج: 193.

38) ينظر المصدر نفسه.

39) منهاج البلغاء: 39.

40) المصدر السابق: 266.

41) المصدر السابق: 89.

42) المصدر نفسه.

43) المنهاج: 44 و45.

44) المنهاج: 39.

45) تاريخ النقد الأدبي عند العرب: 555.

46) Telquel: Théorie d'ensemble. |Philippe Solers, écriture et révolution". p: 77.

وينظر في هذا الشأن منهاج البلغاء: 39 و40 و190 و193 و195 و196.

47) منهج البلغاء: 190.

48) مايكل ريفاتير: دلائليات الشعر. ترجمة ودراسة محمد معتصم: 39 من توطئة الترجمة.

المصادر والمراجع
(مرتبة ترتيباً زمنياً)

1. المصادر:

أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين. تحقيق علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم. بيروت، 1986.

ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. تحقيق محيي الدين عبدالحميد. ط 4. 1972.

فخر الدين الرازي: نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز. تحقيق ودراسة بكري شيخ أمين. بيروت. ط 1. 1985.

أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة. ط 2. 1981.

أبو القاسم السلجماسي: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع. تحقيق علال الغازي. الرباط. ط 1. 1980.

2. المراجع:

إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب. دار الثقافة. بيروت. ط 3. 1981.

Telquel: Théorie d'ensemble. |Philippe Solers, écriture et révolution" 1968. Edition du Seuil.

مايكل ريفاتير: دلائليات الشعر. ترجمة ودراسة محمد معتصم. منشورات كلية الآداب الرباط. ط 1. 1997.



الإلهام الشعري



آن تحسين محمود الجلبي

يعد موضوع الطبع والصنعة من الثنائيات المهة التي شغلت النقاد الأوائل بالبحث والتحليل والدراسة في محاولة للكشف عن طبيعة الشعر، كانت محاولاتهم قريبة من فهم هذه الطبيعة، واهتم المحدثون من فلاسفة وعلماء نفس ودارسو الأدب ونقاده بهذه الثنائية التي أطلقوا عليها مصطلح (العملية الإبداعية) لما تشكله من ظاهرة معقدة جداً ومتعددة الوجوه من الصعب عدّها مفهوماً محدد التعريف[1] لارتباطها بما قبل النص الشعري[2].

الطبع والصنعة

الطبع لغة:

جاء في المعاجم أن الطبع والطبيعة: الخليقة والسجية التي جبل عليها الإنسان[3] أي ما ركب فيه على الفطرة. وقيل: هي نهاية الشيء الذي ينتهي إليها ويختم عندها[4].

الصنعة لغة:

صنعة يصنعه صنعاً، فهو مصنوع، وصُنع عمله، والصناعة: حرفة الصانع، وهي ما تستصنع من أمر[5] وجاءت بمعنى التربية في قوله تعالى ﴿**ولتصنع على عيني**﴾[6] وبمعنى المهارة في العمل وإتقان الشيء، قال تعالى ﴿**صنع الله الذي أتقن كل شيء**﴾[7].

الطبع اصطلاحاً:

يعرف بأنه الجبلة التي خلق عليها الإنسان، ومجموع مظاهر السلوك والشعور المكتسبة والموروثة التي تميزه عن غيره أي ما يتصف به من استعدادات خلقية ونفسية[8].

الصنعة اصطلاحاً:

وهي: الملكة النفسانية التي تصدر عنها الأفعال الاختيارية من غير روية. وقيل: هي عمل الصانع وحرفته لذا فإنها العلم الحاصل بمزاولة العمل أي: العلم المتعلق بكيفية العمل وغاية الصناعة: الإنتاج[9].

طبيعة الشعر عند القدماء:

نظر الناس في الأمم القديمة إلى الشعراء بعين تميزهم عن غيرهم وتعلو بهم عمن سواهم، لما للشعر هذا الكلام الساحر العجيب الذي يأتي به الشعراء من سلطان على النفوس وهذا ما دفعهم منذ القدم إلى التساؤل عن سر هذه القدرة التي تجعل بعض الناس شعراء يأتون بالسحر العجيب من كلامهم، فجاءت إجاباتهم عفوية ساذجة قائمة على الخيال والتصور وليست من النظر العقلي والتفكير الدقيق في شيء فجاء وصفهم لعملية إبداع الشعر وصفاً خارجياً بسيطاً وتفسيرها غيبياً أسطورياً[10].

فاليونانيون كانوا يرون أن هناك قوى هي مصدر الفنون كلها ومنها يستقي الشعراء والفنانون إبداعهم وبها يستعينون، وأطلقوا على هذه القوى اسم (...) الفنون، إذ تروي الأسطورة اليونانية القديمة أنه كان لكبير الرمز (زيوتس) تسع بنات هن ... الفنون وكل واحدة منهن

تختص برعاية فن من الفنون فللشعر رمز وللخطابة وللدراما وللكوميديا كذلك[11].

فهوميروس مثلاً في مطلع الإلياذة قد استعطف رموز الشعر، لينال الإلهام[12]، وفي الأوديسة «أي رمز الشعر، حدثيني عن الرجل الذي رأى عادات أناس كثيرين ومدائنهم، بعد أن سقطت أسوار طروادة»[13].

وجاء الفيلسوف اليوناني أفلاطون مؤكداً هذا التصور الأسطوري، إذ تحدث في إحدى محاوراته قائلاً: «الشاعر كائن أثيري ذو جناحين لا يمكن أن يبتكر قبل أن يلهم فيفقد صوابه وعقله. ومادام الإنسان يحتفظ بعقله فإنه لا يستطيع أن ينظم الشعر... إن هؤلاء لا يستطيعون أن ينطقوا بهذا الشعر الرائع إلا من خلال المواهب..! ولا أدل على ذلك من تونيخوس... الذي لم ينظم قصيدة واحدة تستحق الذكر، لكنه نظم نشيد أبوللون الذي يتغنى به الناس.. وقد يكون أروع الشعر الغنائي كله. وهو من إبداع الشعراء كما يعترف الشاعر نفسه.! ويبدو أن هذا الشعر الجميل ليس من صنع الإنسان، ولكنه من صنع شياطين الشعراء المترجمون عنهم[14]، وواضح أن أفلاطون رأى في عملية إبداع الشعر أنها إلهام.

أما أرسطو فيرى أن نشأة الشعر وإبداعه عائدة لسببين: الأول المحاكاة وهي غريزة في الإنسان تظهر عنده منذ الطفولة، ويختلف بها عن سائر الحيوان، لأنه أقدر على المحاكاة وأكثر استعداداً لاكتساب معارفه الأولية، لذا تعد المحاكاة لذة عند الناس[15]. فأرسطو يبين أن الإنسان يحكم وعيه فيدفعه إلى التفكير فيما حوله والتعامل معه من خلال فهمه.. وبما أنه لم يستطع خرق أشياء كثيرة، فقد استخدم الفن وسيلة للوصول إلى الأشياء، فالفنان عندما يرسم (ثوراً وحشياً) على سبيل المثال فإنه يحس بسيطرته عليه. ومن هنا نحس مفارقة بين

محاكاة أرسطو وأفلاطون، فالمحاكاة عند الثاني تقليد وليست غائية. أما عند أرسطو: فهي أولاً ذات غاية هي (الاكتشاف). والثانية أن المحاكاة الفنية لا تحاول التصوير فحسب ويضرب مثالاً على رسم بعض الحيوانات التي تشمئز منها النفس في حقيقتها، ولكنها عندما ترسم لا يحدث هذا النفور عند النظر إلى الصورة لأن الفنان قد أفقدها كثيراً من خواصها المنفرة، وهذا يعني أن أرسطو يرى أن الفنان بمحاكاته لا يقصد عنده إبداع نسخة من الجزء المحاكى وإنما إبداع شيء ما، وهذا ناتج عن فعل الخيال فالشاعر لا يصور الأشياء كما هي وإنما يتخيلها..!

أما السبب الثاني لنشأة الشعر فهو «أن التعلم لذيذ لا للفلاسفة وحدهم بل وأيضاً لسائر الناس.. فنحن نسر برؤية الصور لأننا نفيد من مشاهدتها علماً، ونستنبط ما تدل عليه.. فإن لم نكن رأينا موضوعها من قبل فإنها تسرنا لا بوصفها محاكاة، ولكن لإتقان صناعتها، ولألوانها أو ما شاكل ذلك»[16].

ويتضح أن السبب الثاني مرتبط بالأول فعملية الاكتشاف والتعرف تصاحبها لذة يشعر بها الفاعل مما يدفعه إلى التعبير عن هذه اللذة. وهذا لا يعني أن كل إنسان يستطيع أن يقول شعراً، لأن كل إنسان له ميل للتعرف والاكتشاف، ولكن قد يفتقر إلى الموهبة التي هي أساس لابد منه، فالشاعر بحكم موهبته يستطيع تحقيق العمل الفني. ويبدو أن أرسطو يمنح أهمية كبيرة لتكوين الإيقاع والوزن، لأنه ليس باستطاعة كل إنسان أن يكوّن وزناً وإيقاعاً، لذلك لا يكون كل إنسان شاعراً[17].

وقسم أرسطو موضوعات الشعر وفقاً لطباع الشعراء: فكل موضوع شعري يرتبط أساساً بطبيعة صاحبه (فالأهاجي) صادرة عن النفوس الشريرة حسب زعمه، والمدائح صادرة عن نفوس خيرة[18].

والحقيقة أن في ربط أرسطو بين العمل الفني وطبيعة صاحبه عمقاً وتأملاً كبيراً، فالفنان مهما حاول أن يتقنع ويخفي حقيقته، لابد أن يظهر شيء من الحقيقة، ولكن الفنان إذا كان صادقاً مع نفسه فإنه سينتج فناً رائعاً، سواء كان مدائح أم هجائيات. ولم يهمل العرب القدامى قضية (الإلهام الشعري)، بل كانت لهم تصوراتهم عن طبيعة الشعر، فمنذ القدم أسند السلميون الشعر إلى قوى غير مرئية، حين قرر شاعر منهم أن أسطورة (اليرا) أي (الطاعون) لم يكتب قصيدتها من نفسه، وإنما ظهر له شيء من الرؤيا وأملى عليه نص القصيدة، فلما استيقظ استذكرها ودونها دون أن يضيف إليها أو ينقص منها شيئاً مما أملي عليه[19].

فارتبط الإلهام بقوى أخرى، هي (الجن) و(الشياطين)، فكان لكل شاعر قرين من الجن أو صاحب أو رئي أو شيطان يلقي الشعر على لسانه ويمليه عليه، ولا فضل للشاعر فيه سوى أنه واسطة للبشر بينهم وبين ما يأتيه، لذلك احتل الشاعر مكانة كبيرة في قومه فكان عالمهم مثل ما كان كاهنهم وساحرهم. ونسبوا ذلك إلى (عبقر)، وهو واد في بلاد العرب من أرض اليمن، كانت تسكنه الجن، فنسب إليه كل شيء عجبوا من حذقه وجودته، وعرفوه بأنه (عبقري)، ومن ذلك الشعر[20]، وبمجيء الإسلام تغيرت النظرة إلى مسألة (الإلهام الشعري) بعد أن نزل الكتاب المعجز، القرآن الكريم، فأعجزهم، رغم أنهم أهل بلاغة وبيان. نزلت آيات مفسرة مسألة الوحي الإلهي، ومسألة القرين الشعري، بقوله تعالى: **﴿هل أنبئكم على من تتنزل الشياطين، تتنزل على كل أفاك أثيم، يلقون السمع وأكثرهم كاذبون.....﴾**[21]، فأصبح قرين الشاعر العربي المسلم ملاكاً يسانده في هجائه للمشركين كما حصل مع حسان بن ثابت[22] رضي الله عنه. من هنا تبين العقلية القديمة وتفسرها القضية بربطها بقوى مجهولة.!

عند النقاد العرب القدامى:

ورد المصطلحات متقابلين عند النقاد القدماء، فالطبع الشعري في اصطلاحهم القوة الطبيعية الغريزية الكامنة في ذات الشاعر، والطاقة الخارقة الغيبية المولدة للشعر والتي تتقوى وتتعزز بالدربة والمرانة والثقافة.. أما الصنعة فجاءت مرادفة للتكلف.

فالطبع عند الأصمعي (216هـ) قوة فطرية طبيعية تمكن الشاعر من قول الشاعر وإلقاء الكلام على عواهنه دون تمحيص أو تأن، «إنما الشاعر المطبوع هو الذي يرمي الكلام على عواهنه جيده ورديئه»[23] فالمطبوعون هم الذين تأتيهم المعاني سهواً رهواً وتنثال عليهم الألفاظ انثيالاً[24]. فالطبع عنده نقيض التكلف، فالمتكلفون هم الذين استعبدهم الشعر واستفزع مجهودهم، بحيث يلتمسون قهر الكلام واغتصاب الألفاظ فبدا أثر الصنعة واضحاً في شعرهم[25]، من ذلك تعليقه على بيتي إسحاق بن إبراهيم الموصلي:

هل إلى نظرة إليك سبيل فيروي الصدى ويشفي الغليل
إن ما قل منك يكثر عندي وكثير ممن تحب القليل

فقال: «لا جرم والله إن أثر الصنعة والتكلف بيّن عليهما»[26] أي أنه يقصد إلى الشعر وتهذيبه، فالشاعر المطبوع من صدر شعره عفواً، وأشار إلى ذلك بقوله: «زهير والحطيئة وأشباههما عبيد الشعر، لأنهم نقحوه ولم يذهبوا به مذهب المطبوعين»[27]، أي من دون تنقيح.. وقد أخرج زهير الحطيئة من جملة شعراء الطبع، لأن الشعر قد استعبدهما فكانا يقومانه ويعتنيان به، فلم يبق شعرهما على الحالة التي صدر عنها، وعند ابن سلام (232هـ): الطبع: سجية وقريحة، يتمايز فيها الشعراء ويفاضل بينهم «ولم يكن أوس إلى النابغة في قريحة الشعر، وكان النابغة فوقه»[28]، والمصنوع عنده بمعنى الموضوع

المفتعل «وفي الشعر مصنوع مفتعل موضوع»[29]. والصناعة هي الثقافة والمعرفة بأصول عملية الإبداع الشعري «للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات»[30]، وارتبط الطبع عند الجاحظ (255) بنفسية الإنسان وغرائزه، فالشعر طبع عجيب وغريزة ترجع إلى ما قسم الله من الحظوظ والغرائز[31]. وشعر الطبع عنده نقيض التكلف، فهو «الذي يأتي تلقائياً، وتعطيه النفس سهواً رهواً، وهو أحسن موقعاً من القلوب وأنفع للمستمعين»[32]، إذ إنه ما صدر عن الشاعر عفواً وعلى طبيعته، بينما المتكلف «هو الذي يخرج بالكد والعلاج وجمع النفس له وحصر الفكر عليه»[33] أي ما احتاج إلى مجهود ذهني وتفكير مركز ونفس مجتمعة ولعل الجاحظ لم يقف ضد الصنعة في الشعر بدليل قوله «إن الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير»[34]، أي أن قول الشعر يتاح للكثيرين، ولكن إجادته وعملية إبداعه وإبراز معانيه وتنسيق صوره وترتيب ألفاظه مما يكون له موقع في النفس كبير كل ذلك يبرز الشاعر الحقيقي المتمكن من صناعة الشعر البعيد عن التكلف. فهو لم يرفض الصنعة ولكنه رفض تكلف الصنعة وافتعالها. والطبع عند ابن قتيبة (276) يعني الطاقة الشعرية والقدرة الغريزية التي تجعل الشعر ينطلق بعفوية وتدفق إذ «المطبوع من الشعراء من سمح بالشعر واقتدر على القوافي وأراك في صدر بيته عجزه، وفي فاتحته قافيته، وتبينت على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة وإذا امتحن لم يتلعثم ولم يتزحر»[35]. وتارة يعني القوة الشاعرية الكامنة المنتظرة لما يثيرها ويستفزها، فـ «للشعر دواع تحث البطء وتبعث المتكلف، منها الطمع، ومنها الشوق ومنها الشراب، ومنها الطرب، ومنها الغضب»[36]. وورد مصطلح التكلف عنده بمدلولات مختلفة، فالشاعر المتكلف «هو الذي قوم شعره بالثقافة ونقحه بطول التفتيش وأعاد فيه النظر كزهير

والحطيئة»[37]. وهذا ما عناه بنعته لهم بعبيد الشعر، إذ جاء منقحاً مثقفاً لطول عنايتهم به. وقوله «شعر متكلف» يعني ظهور «التفكر وشدة العناء ورشح الجبين وكثرة الضرورات وحذف ما بالمعاني وإليه حاجة وزيادة ما بالمعاني غنى عنه»[38]، وذلك المتصنع الشعر وهو ليس فيه وواضح أن ابن قتيبة لا يعترض على الصنعة في الشعر.

وسار النقاد على خطى أسلافهم، فهذا ثعلب (291) ينوه إلى أهمية الطبع، وأكد ابن طباطبا (322) على ضرورة تهذيب الطبع[39] وتثقيفه ودعا الشاعر إلى التوقف والتأمل في تأليف الشعر وتنسيق أبياته والملاءمة بينها لتنتظم له معانيها[40]. فشدد على تماسك بناء القصيدة صياغة ومعنى ورفض التكلف وأكد على صحة الطبع[41]، ومدح قدامة بن جعفر (337) المطبوعين الذين يصدرون في أشعارهم عن سليقة وسهولة وندد بالمتكلفين الذين يأتون بما يخالف الطبع[42]. وورد مصطلح الصناعة (ولا يقصد به الصنعة) عنده بمعنى طريقة العمل أو الحرفة التي تستدعي ذكاء وخبرة ومهارة تعينه على إجادة فنه الشعري ولما كانت للشعر صناعة، وكان الغرض في كل صناعة إجراء ما يصنع بها على غاية التجويد والكمال، إذ كان جميع ما يؤلف ويصنع على سبيل الصناعات والمهن فله طرفان أحدهما غاية الجودة والآخر غاية الرداءة[43]، وأشار الفارابي (339) إلى الشعراء ذوي الجبلة والطبيعة المتهيئة لقول الشعر، ويملكون قدرة جيدة للتشبيه والتمثيل إما لأكثر أنواع الشعر، أو لنوع واحد من أنواعه على الرغم من عدم معرفتهم بصناعة الشعر كما ينبغي، إنما يقتصرون على جودة طباعهم[44]، وجاء الآمدي (370) مفضلاً الشعر المطبوع على الشعر المتكلف[45] وتحدث عن صناعة الشعر فنقل كلام بعض أهل العلم القائلين (إن صناعة الشعر لا تجود وتستحكم إلا بأربعة أشياء هي «جودة الآلة، وإصابة الغرض المقصود، وصحة التأليف والانتهاء إلى

تمام الصنعة من غير نقص ولا زيادة عليها»[46]، فنراه يبين أهمية الصناعة في الشعر لكن أن يكون مقتصداً في صناعته لكي لا يخرج شعره إلى التكلف، فالشاعر «قد يعاب أشد العيب إذا قصد بالصنعة سائر شعره وبالإجماع جميع فنونه، فإن مجاهدة الطبع ومغالبة القريحة مخرجة سهل التأليف إلى سوء التكلف وشدة التعمل»[47]، وجاء القاضي الجرجاني مؤكداً على قيمة الطبع لأنه أساس الشعر وقرنه بالمران فذهب إلى أن الشعر «علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدربة مادة له، وقوة لكل واحد من أسبابه»[48] وعنده الطبع نقيض التكلف، وليس كل طبع بل الذي هذب وصقل بحفظ الأدب لامتلاك القدرة على الفصل بين الجيد والرديء وتمثل صور الحسن والقبح، فيقول: «وملاك الأمر.. ترك التكلف ورفض التعمل والاسترسال للطبع وتجنب الحمل عليه والعنف به، ولست أعني بهذا كل طبع، بل المهذب الذي صقله الأدب وشحذته الرواية وجلته الفطنة وألهم الفصل بين الرديء والجيد وتصور أمثلة الحسن والقبح»[49]. فنراه يؤكد على ضرورة اكتساب الشاعر العلم والأدب وطول ممارسته قول الشعر والعسكري فضل الشعر المطبوع على المتكلف[50] واستعمل لفظة الصنعة والصناعة، فكان اسم كتابه الذي ألفه في الموضوع «كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر» والمرزوقي أكد على الطبع والرواية والاستعمال[51] فالمطبوع من الشعر عنده ما يكون صادراً عن جيشان في النفس وحركة في القريحة، فيفتقر - على هذا - إلى جليات الألفاظ التي تعبر عنه، فإذا خلي الطبع المهذب بالرواية المدرب بالدراسة لاختياره غير محمول عليه ولا ممنوع مما يميل إليه أتى من لطافة المعنى وحلاوة اللفظ ما يكون صفواً بلا كدر وعفواً بلا جهد، وذلك هو الذي يسمى المطبوع[52].

والمصنوع عنده ما كان عن جيشان في النفس وحركة في القريحة

ويفتقر إلى جليات الألفاظ التي تعبر عنه، فإذا ترك الشاعر الطبع المهذب بالرواية المدرب بالدراسة وجعل زمام الاختيار بيد التعمل والتكلف عاد الطبع مستخدماً مملكاً، وأقبلت الأفكار تستحمله أثقالها مطالبة إياه بالإغراب في الصنعة وتجاوز المألوف إلى البدعة فجاء مؤداه وأثر التكلف يلوح على صفحاته وذلك هو المصنوع[53]. وابن رشيق كرر ما قاله السابقون عن أهمية الطبع وإقرانه بالدربة «فالمطبوع هو الأصل الذي وضع أولاً وعليه المدار»[54].

ومفهوم الصنعة عنده يعني حسن نظم الشاعر لشعره وتجويده باستخدام فنون البديع من جناس، وتقابل، وطباق، واعتراض والتفات وغير ذلك[55]. فقصد استخدام البديع ويؤكد ذلك قوله في المصنوع «لكن وقع فيه هذا النوع الذي سموه صنعة من غير قصد ولا تعمل لكن بطباع القوم عفواً، فاستحسنوه ومالوا إليه بعض الميل، بعد أن عرفوا وجه اختياره على غيره»[56]. فالمصنوع عنده هو الشعر المنقح المثقف الذي سمي بالحولي فالملاحظ أنه لا يقف ضد الصنعة والمصنوع، فالصنعة عنده لا تعني التكلف.

وهكذا بقيت محاولات النقاد لتفسير العملية الشعرية (الطبع الصنعة) غامضة وتتسم بالتردد والحيرة، مع تأكيدهم على أهمية الطبع إذ كانوا يرون في شعر الطبع إبداعاً أكثر من شعر الصنعة وضرورة صقله بالدربة والمران، ووقوفهم ضد التكلف والتصنع ويبدو أن حازم القرطاجني أول ناقد حاول النفاذ إلى عوالم الطبيعة الشعرية ومحاولة تحديدها، فبين أولاً أن «النظم صناعة آلتها الطبع»[57]. ووفق هذا القول يصبح الشعر عملية فنية تتطلب معرفة وإدراكاً بالقوانين والقواعد العامة وتستدعي دربة ومراناً، ومرجع ذلك كله هو (الطبع) تلك القوة الغريزية الفطرية التي تولد مع الإنسان ولاسيما

(الشاعر) مع تأكيد على أهمية الدربة والمران وصقل الموهبة الشعرية بطول التعلم والتهذيب.

الإلهام عند المحدثين الغربيين:

يبدو أن القول بالإلهام بوصفه تفسيراً لعملية الإبداع الشعري قد بقي سائداً في الآداب الغربية خلال العصور الوسطى حتى عصر النهضة، إذ «عملت الأفلاطونية الجديدة على توطيد دعائم تلك النظرة الاستشراقية إلى الفن، حتى لقد ساد بين الناس الزعم بأن الفنان، قد حباه الله ملكة الإبداع الفني. وكان دعاتها يمجدون الفنان ويفسرون الأعمال الفنية بأنها ثمرة لملكة لا نظير لها عند عامة الناس»[58]، ثم نلاحظ ذلك بارزاً لدى أصحاب النظرية الرومانسية إذ أظهروا الفنان على أنه عجيب يصدر قوة خفية، ويفرض على المجتمع نتاجاً نادراً[59]، بينما نجد (دي لاكروا) لا يكتفي بالإلهام لتفسير الإبداع فميزة الفنان ليست في وقوفه مسلوب الإرادة أمام وابل الإلهام بل تتضح ميزته في قدرته على الإمساك بهذه الإشراقات وتأملها[60]. وتحدث هيجل بالمعنى نفسه، فبين أن العمل الفني هو نتاج التقاء عناصر عقلية وعناصر حسية، ومن ثم فإن الفنان يستعين بعقل إيجابي ونشط وحساسية حية عميقة، ومن دون التأمل الذي يعلمه كيف يميز ويفرق ويتخير، يعجز الفنان عن السيطرة على موضوعه الذي يريد أن يضمنه هذا العمل[61]، في حين نجد أن كاتباً (كإدجار ألن بو) يحاول تفسير العملية بأنها موجهة من الألف إلى الياء توجيهاً مشعوراً به يدركه الشاعر ويحسب فيه مسيرته، ويرتب لخطواته التالية القريبة منها والبعيدة، فيقرر منذ البداية ما ينتج، ومدى تأثيره على القارئ[62].

ويبدو أنه يعدّها عملية آلية بسيطة، وهي لو كانت كذلك لاقتدر عليها جميع الناس ولما اختص بها الشعراء فقط.. ويطالعنا فليكس كلاي مفسر العملية الإبداعية بأنها خارجة عن الإرادة، فيصف لنا لحظة الإلهام بقوله: «إننا نطلق كلمة الإلهام على لحظات الإبداع الفجائية، وهي لحظات تنتابنا مصحوبة بأزمات انفعالية، وتبدو بعيدة عن العمليات العادية للعقل والشعور، بعيدة عن حكم الإرادة وسيطرتها، تأتي غير متوقعة، ومجيئها غير مرهون بدعائنا كالنوم والأحلام»[63] فالإبداع عنده نتيجة للأزمات الانفعالية وغير خاضع للعقل وخارج عن نطاق الوعي والشعور، أي لحظة فجائية ونجد بالمقابل ستيفن سبندر يربط الإلهام بالعمل الشاق فيقول: «الإلهام هو بداية القصيدة وهو أيضاً هدفها النهائي.. إنه الفكرة الأولى التي تقع في نفس الشاعر، وهو الفكرة الأخيرة التي ينجزها مصبوبة في كلمات، وفيما بين هذه البداية وتلك النهاية هناك السباق الشاق وهناك العرق والكدح»[64]، فالإلهام لا يأتي سهل الولادة بلحظة التجلي أو الإشراق بل بعد تعب وعرق. ويتضح ذلك عند شعراء أوروبا الكبار الذين لا يجدون عيباً في التصريح بحقيقة التكلف الفني، فهذا بول فاليري يصرح بأن انفعال الفنان يمكن أن يكون نتيجة أسباب ذهنية خالصة لذا استطاع في كل وقت أن ينفذ بمحصوله الذهني في مجال الأدب[65]. أما كيتس فقد عاش حياته ملء إحساس دفاق وعلى الرغم من ذلك فإنه لم يخرج بالشعر عن كونه حرفة لها مقومات كل الحرف من تمرس وكد ومهارات وأسباب[66]. فواضح أنه يربط بين الموهبة الشعرية والدربة والمرانة.

ونتيجة للإرباك والغموض والحيرة التي نتجت عنها الدراسات في محاولة تفسير العملية الإبداعية نجد أن جراهام والاس حاول إعطاء تفسير منطقي - نوعاً ما - لهذه العملية فاستطاع قبل أربعة وخمسين عاماً أن يثبت أمرين جوهريين:

الأول: أن العملية الإبداعية تمر بمراحل وأن النتاج الفني هو ليس وليد لحظة التجلي.

الثاني: أن الإلهام هو ليس كل العملية الإبداعية، بل هو مرحلة واحدة بين عدة مراحل. وهذه المراحل أربعة وهي:

1 - **مرحلة التهيؤ والإعداد**: وهي مرحلة بزوغ الفكرة وإنبات البذرة الأساسية للإبداع، وفيها يتفتح فكر المبدع على البدايات الأولى لعمله ويتجه لتنمية فكرته الإبداعية التي تبدو غير متناسقة في هذه المرحلة نتيجة للتوتر.

2 - **مرحلة الاختمار**: وفيها ينشغل الفنان بصورة شعرية بتفحص الفكرة الأصلية لتصبح محددة الإطار واضحة المعنى، فيكتشف العلاقات بين العناصر والأشياء التي تبدو للآخرين وكأن لا علاقات بينها.

3 - **مرحلة الإلهام**: وهي مرحلة بزوغ التبصر ولمعة الإلهام وتشمل أيضاً الحوادث النفسية التي تسبق ظهور التبصر والإلهام عملية عقلية يقوم بها دماغ الإنسان تحدث بعد تهيئة وإعداد للفكرة ثم احتضان واختمار لها.

4 - **مرحلة التحقيق**: حيث يجري التنقيح والصقل والتهذيب، وقد يكون التنقيح بسيطاً أو يتطلب جهداً كبيراً في مدة قد تطول أو تقصر.

فالقدرة على تغيير الاتجاه العقلي بمرونة، والقدرة على التقويم والحكم والاستنتاج ومواصلة النشاط العقلي، تعد من العوامل الأساسية في إيصال العمل الإبداعي إلى كماله[67]. وقد تكون هذه الخطوات متداخلة أو سابقة الواحدة منها الأخرى.

من هذا يتضح أن عملية الإبداع الشعري عملية طويلة وشاقة

تبدأ من الفكرة الخام التي يلتقطها الشاعر فيحتضنها في (رحم) أفكاره وخبراته وثقافته وتكنيكاته وإضافاته اليومية وعناءاته ليخرجها بعد ذلك في أحسن وأروع تكوين[68].

الإلهام عند العرب المحدثين:

يطالعنا بعض الباحثين المحدثين في تفسير العملية الإبداعية أو (الطبع والصنعة) فالدكتور محمد غنيمي هلال يبين أن التجربة الشعرية لا تأتي فجأة بل يستغرق فيها الشاعر لينقلها إلينا في أدق ما يحيط بها من أحداث العالم الخارجي، ولا ينجح في التغيير عنها حتى تدخل دائرة التأمل[69]. أما طه أحمد إبراهيم فيشير إلى أن الصياغة حركة ذهنية عند الكاتب والشاعر، ولكن عند تعقدها ودخول الزخرف والمحسنات لا ننتظر إلا شعراً متكلفاً وعبارات معقدة ونفساً فاتراً[70]. فهو يؤكد على الصياغة ولكنه يرفض التكلف، ويؤكد د. أحمد كمال زكي على أن الشعر هو طبع ومهارة، ولكنه ليس ملهماً يلح علينا أن نقرأ بلا فكر ونقف في دائرة أبولو موقف المتلقي[71]، فأكد على ضرورة التثقيف والمعرفة والقراءة والمران للشاعر فضلاً عن الطبع والمهارة الفنية فالشاعر لا ينتظر أن تنزل عليه الأفكار كالمطر بل عليه أن يتعب ويجهد ليصل إلى مبتغاه، وتأتي الدكتورة هند حسين طه لتلغي الفارق بين الطبع والصنعة، فعندها المصطلحان مترابطان، لا يمكن أن نفصل بينهما في العملية الشعرية «فالطبع هو ابتداء صنعة لشيء»[72]، فالشاعر لا تكفيه الموهبة والطبع بل يحتاج إلى الصنعة الشعرية، التي تعتمد العقل والذوق الفني والنقد الذاتي.

وأخيراً، يبدو أن عملية الإبداع الشعري أثارت إشكالية منذ القدم، فهي (طبع)، و(صنعة)، وهي (إلهام) و(محاكاة)، وهي قوة

صعب تفسيرها، وهي في نهاية كل ذلك عملية إبداع تمر بعدة خطوات، طريقها (التهيؤ والاختمار والإلهام والتحقيق).

الهوامش

1) ينظر الإبداع العام والخاص، الكسندرو روشكار، ترجمة غسان عبدالحي: 19.
2) ينظر المصطلح في منهاج البلغاء: 182.
3) ينظر لسان العرب، ابن منظور: مادة (طبع).
4) ينظر مقاييس اللغة، ابن فارس: (مادة طبع).
5) ينظر لسان العرب: (مادة صنع).
6) سورة طه، الآية: 39.
7) سورة النحل، الآية: 88.
8) ينظر المعجم الفلسفي، جميل صليبا: 11/2.
9) ينظر المعجم الفلسفي: 736-734/1.
10) ينظر البحث النفسي في إبداع الشعر، ثائر حسن جاسم: 11-12.
11) ينظر فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، محمد علي أبو ريان: 9.
12) فن الشعر، هوراس: 118.
13) فن الشعر: 118.
14) مشكلة الفن، زكريا إبراهيم: 145.
15) ينظر فن الشعر، أرسطو: 12.
16) فن الشعر: 12.
17) ينظر، م.ن: 13.
18) ينظر، م.ن: 13.
19) ينظر دراسات في الأدب الجاهلي، د. عادل البياتي: 32/2.
20) ينظر معجم البلدان، ياقوت الحموي: (عبقر).
21) سورة الشعراء: 221.

22) ينظر دراسات في الأدب الجاهلي: 32/2.

23) فحولة الشعراء، الأصمعي: 48-49. وينظر الخصائص، ابن جني: 282/3.

24) ينظر البيان والتبيين، الجاحظ: 13/2.

25) ينظر م.ن: 13/2.

26) فحولة الشعراء: 48.

27) الشعر والشعراء، ابن قتيبة: 144/1.

28) طبقات فحول الشعراء، ابن سلام: 144/1.

29) م.ن: 4/1.

30) م.ن: 5/1.

31) الحيوان، الجاحظ: 380/4.

32) البيان والتبيين، الجاحظ: 85/1.

33) م.ن: 85/1.

34) الحيوان: 132/3.

35) الشعر والشعراء 90/1.

36) م.ن: 78/1.

37) م.ن: 22/1.

38) الشعر والشعراء: 32/1.

39) ينظر قواعد الشعر، ثعلب: 67.

40) ينظر عيار الشعر: ابن طباطبا 165.

41) ينظر م.ن: 41، 47.

42) ينظر نقد الشعر، قدامة بن جعفر: 58، 173.

43) ينظر نقد الشعر: 16-17.

44) فن الشعر، أرسطو (تضمن مقالة في قوانين صناعة الشعر)، ترجمة بدوي: 155.

45) الموازنة، الآمدي: 397/1.

46) م.ن 426/1.

47) الموازنة: 243/1-244.

48) الوساطة بين المتنبي وخصومه، للقاضي الجرجاني: 15.

49) م.ن: 25.

50) كتاب الصناعتين، للعسكري: 17.

51) شرح ديوان الحماسة: 12/1.

52) م.ن: 21/1.

53) ينظر م.ن: 12/1.

54) العمدة، ابن رشيق القيرواني: 129/1.

55) ينظر العمدة: 129/1.

56) م.ن: 129/1.

57) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني: 199.

58) مشكلة الفن، زكريا إبراهيم: 145.

59) ينظر دراسات في النقد الأدبي، أحمد كمال زكي: 118.

60) ينظر الأسس النفسية للإبداع الفني، مصطفى سويف: 188.

61) ينظر م.ن: 188.

62) ينظر م.ن: 188.

63) الإبداع في الفن، قاسم حسين صالح: 76.

64) م.ن: 77.

65) ينظر دراسات في النقد الأدبي: 120-121. م.ن: 121.

66) م.ن: 121.

67) ينظر الإبداع في الفن: 80-83.

68) م.ن: 88.

69) ينظر النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال: 383-384.

70) ينظر تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، طه أحمد إبراهيم: 109.

71) دراسات في النقد الأدبي: 125.

72) النظرية النقدية عند العرب، هند حسين طه: 163.

المصادر والمراجع

1) الإبداع العام والخاص: الكسندرو روشكار، ترجمة د. غسان عبدالحي أبو فخر، سلسلة عالم المعرفة - الكويت - 1989.

2) الإبداع في الفن: قاسم حسين صالح، دار الكتب، جامعة الموصل - 1988.

3) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة: مصطفى سويف، دار المعارف - مصر - 1970.

4) البحث النفسي في إبداع الشعر: ثائر حسن جاسم، دار الشؤون الثقافية - بغداد - 1986.

5) البيان والتبيين: الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، تعليق: جميل جبر، المطبعة الكاثوليكية - بيروت - 1959.

6) تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري: طه أحمد إبراهيم، دار الحكمة - بيروت - ب.ت.

7) الحيوان: الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، شرح وتحقيق: عبدالسلام هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي - بيروت - 1965.

8) دراسات في الأدب الجاهلي مباحث تراثية ونصوص دينية: د. عادل البياتي، دار النشر المغربية - الدار البيضاء - 1986.

9) دراسات في النقد الأدبي: أحمد كمال زكي، دار الأندلس - بيروت - 1980.

10) شرح ديوان الحماسة: المرزوقي، نشره: أحمد أمين وعبدالسلام هارون - بيروت - 1967.

11) الشعر والشعراء: ابن قتيبة، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف - القاهرة - 1982.

12) طبقات فحول الشعراء: محمد بن سلام الجمحي، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني - القاهرة - 1974.

13) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محي الدين عبدالحميد، دار الجيل - بيروت - 1972.

14) عيار الشعر: ابن طباطبا العلوي، تحقيق: طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية الكبرى - القاهرة - 1907.

15) فحولة الشعراء: الأصمعي، شرح وتحقيق: محمد عبدالمنعم الخفاجي وطه الزيني، المطبعة المنيرية - القاهرة - 1953.

16) فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة: د. محمد علي أبو ريان، دار المعرفة الجامعية - الإسكندرية - 1980.

17) فن الشعر: أرسطو، ترجمة: عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة - بيروت - 1973.

18) فن الشعر: هوراس، ترجمة: لويس عوض، الهيئة المصرية العامة - القاهرة - 1970.

19) قواعد الشعر: أبو العباس ثعلب، تقديم وتعليق: رمضان عبدالتواب، دار المعرفة - القاهرة - 1966.

20) كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر): أبو هلال العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية - ب.م - 1952.

21) لسان العرب: ابن منظور، الدار المصرية - القاهرة - ب.ت.

22) معجم البلدان: ياقوت الحموي.

23) مشكلة الفن: زكريا إبراهيم، مكتبة مصر - القاهرة - ب.ت.

24) المصطلح النقدي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء لـ (حازم القرطاجني): زيد قاسم ثابت، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة الموصل - 1998.

25) المعجم الفلسفي: جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني - بيروت - 1978.

26) مقاييس اللغة: ابن فارس، تحقيق وضبط: عبدالسلام هارون، دار الفكر - هـ.م - 1979.

27) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار المغرب الإسلامي - بيروت - 1981.

28) الموازنة بين أبي تمام الطائي وأبي عبادة البحتري الطائي: لأبي القاسم الأموي، حقق أصوله وعلق حواشيه: محمد محيي الدين عبدالحميد، المكتبة التجارية الكبرى - القاهرة - 1959.

29) النظرية النقدية عند العرب: د. هند حسين طه، دار الرشيد - بغداد - 1981.

30) النقد الأدبي الحديث: محمد غنيمي هلال، دار العودة - بيروت - 1973.

31) نقد الشعراء: قدامة بن جعفر، تحقيق: محمد عبدالمنعم الخفاجي، دار الكتب العلمية - بيروت - ب.ت.

32) الوساطة بين المتنبي وخصومه: للقاضي علي بن عبدالعزيز الجرجاني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي - ب.م - ب.ت.



الفن الإسلامي
والحدس الوجداني

بركات محمد مراد

بصرف النظر عن النظريات الفلسفية الخاصة بالتعبير الفني، هناك حقيقة لا خلاف عليها وهي أن الإنسان يجني من عملية التعبير الفني ذاتها لذاتها رضاء نفسياً وغبطة روحية. وهذا الرضا وتلك الغبطة التي يجنيها من التعبير والتذوق الفني هما من أرقى أنواع البهجة التي ينعم بها الإنسان الفنان.

إذ يتميز التعبير الفني عن أنواع التعبير الأخرى بأنه لا يرتبط بتحقيق غاية عملية أو غرض آخر غير تحقيق هذا الرضا الفني، وقد يكون العلم أيضاً تعبيراً حراً لا يهدف إلى تحقيق غرض عملي غير الكشف عن الحقيقة.

فالمعرفة العلمية غاية في ذاتها ومجرد ممارستها يبعث في النفس السرور والبهجة، لأن العلم قد يعرف بأنه تعبير باللغة والرموز والأشكال عن الحقائق التي تقع في خبرة الإنسان. وقد يستهدف العلم غايات عملية ولكنه في أغلب الأحيان معرفة لذاتها كما قال أرسطو. ولكن خلو هذا التعبير من استخدام الوسائل الحسية التي تضفي عليه صفة الجمال لا يجعله فناً، فلوسائل التعبير وطرقه قيمتها في الفن. بل يرى البعض في وسائل التعبير وحدها العنصر الرئيس الذي يتقوم به الفن.

وقد تعبر الفنون الأدبية والتشكيلية عن موضوع معين، ولكن

الموضوع يكاد ألاَّ ينكشف في فن مثل الموسيقى والرقص. لذلك يعتمد الفن على تلك الخصائص الحسية التي تؤثر في الإنسان بما لها من إتقان الشكل وجمال الصورة.

إننا نقول إن عملاً فنياً معيناً «يحركنا» وهذا تعبير دقيق. فالعملية التي تحدث داخل المتفرج عملية وجدانية، فهي تحدث مصحوبة بكل الانعكاسات التلقائية التي قد يربطها العالم النفساني بعاطفة ما. ولكن ربما كانت الحقيقة هي ما قاله اسبينوزا وكان أول من أبرزها[1] وهي أن العاطفة تصبح عاطفة حالما تكون فكرة واضحة ومتميزة عنها.

ويعد «إرنست فيشر» الفن أولاً شكلاً من أشكال العمل، وهو ما يستدعي وجود معرفة سابقة وما يعني إبراز مضمون الفن على أنه عملية خلق إبداعي لا عملية محاكاة للطبيعة، وما يجعل مهمة الفنان مهمة إنسان يبحث، لا مربياً يعلم، فالعمل الفني ليس مجرد نسخة من الحقيقة الموضوعية، ولا مجرد إسقاط للذات الداخلية، بل هو تعبير عن علاقة عميقة بين الإنسان والعالم، عن علاقة إيجابية لا يفقد فيها الفنان ذاته.

والفن إذاً - في أحد جوانبه - بناء وإعادة بناء للواقع الاجتماعي على مستوى إنساني، وكل عمل فني هو «نموذج» لهذه العلاقة وتصوير للواقع يعبر عن أسس العلاقات الإيجابية بين الإنسان والعالم في لحظة من لحظات الزمن.

وهو أيضاً إحساس عميق بالوجود وما وراءه من مفاهيم وقيم مطلقة، ولذلك فالفن عامة، والفن الإسلامي خاصة هو نوع عميق من الحدس الشامل، ويبدو التصوير العربي، إلى حد بعيد عملاً حدسياً صرفاً يشترك في تصوره، العقل ممتزجاً بالعاطفة، دون أن يتاح لواحد

منهما أن يستقل في انفعاله، لتكوين عمل واقعي صرف يقوم على المحاكاة والمنطق والقاعدة، كما هو الأمر في الغرب، أو لتكوين عمل صوفي صرف يقوم على معاكسة الواقع واللجوء إلى الوهم والهذيان وحلم اليقظة، كما هو معروف في الفن الحديث السريالي.

فالفن العربي ليس فناً واقعياً بهذا المعنى الحسي المباشر، وليس فناً «فوق الواقع» Mtaphysuque وليس هو «فن ما بعد الواقع» Surrealiste بل هو فن حدسي يلتقي في منطقه مع منطق الفن المبدع بحسب تفسير «برجسون» و«كروتشه» اللذان تحدثا عن الحدس Instuittion كآلية أساسية لبناء العمل الفني.

ونحن نعتقد مع باحث معاصر[4] أن المثل الذي يمكن أن يقيم عليه أصحاب فكرة الحدس فهمهم للجمال هو الفن العربي الإسلامي. وثمة فرق واضح يجب أن ننتبه إليه بين كل من الحدس الجمالي والحدس الفلسفي، فالحدس الفلسفي قد يكون صواباً فموضوعه القيمة الجمالية التي تتحدد عناصرها في ثالوث مترابط يرجع إلى الفنان والموضوع والمشاهد المتذوق.

ويتحدد إدراكنا للقيمة الجمالية بقدر تربيتنا الفنية وبقدر استبعادنا للعوامل الشخصية غير الجمالية المتعلقة بموضوع الحدس الجمالي، والحدس الفني يجعل من الإنسان ركيزة أساسية في العمل الفني، فبالإنسان ينكشف الوجود حدسياً من خلال تلك الأعمال الفنية التي يبرع في صياغتها ذلك الإنسان، وعن طريق الحدس يتم الكشف عن أعمال الوجود، وإذا كان التوحيد هو أخص ما يميز الدين الإسلامي.

ولهذا فإن الفن الإسلامي يقوم على معنى الحدس، إذ عن طريقه يمكن إدراك الجوهر الباقي، والحدس يختلف عن الإحساس، فالأول

يجتاز الحدود العرضية والعادية لكي يستقر دون أية مقدمات ذهنية في عالم عريض. أما الثاني فإنه الصور الواقعية المحددة التي نتجت عن آلية رياضية[4].. وهكذا فإن الفنان العربي لم يقم وزناً للمحسوسات مادامت أنها ستبقى في الأثر الفني ضمن حدودها المادية.

بل اهتم بالجوهر واندفع لكي تنتقل معرفته بالقدر الأكبر من الدلالة الوجدانية **﴿يا أيها الإنسان إنك كادح إلى ربك كدحاً فملاقيه﴾**[5]. وكذلك فإن الفنان العربي لم يكن مصوراً بالمعنى الذي عرفه الغرب – وسوف نشرح هذه النقطة بالتفصيل في فقرات تالية. فلقد حفل الفن الغربي كما هو معروف بمعالم الإنسان، بالشكل العرضي، بالجسد.

فمنذ عهد الإغريق كان «زفس» المثل للقوة وأبوللون المثل للإبداع، وفينوس الجمال وأثينا رمز الجمال صوراً جسدية، مما يدل على أن الجوهر تمثل في الشكل العرضي وفي الجسم البشري عند الغرب، بينما نرى الإنسان المادي والروحي عند العرب والمسلمين مندمجاً في روح العالم لكي يصبح جزءاً من مصدر الإمكانات التي بوسعها أن تكون أي شيء من الأشياء المألوفة والعرضية.

ولهذا فإن الفن عند الغرب لم يكن في الواقع إلا معرفة حسية، أما الفن الإسلامي فلقد كان قائماً على المعرفة الحدسية. ولقد تخلص الفنان الغربي في العصور الحديثة من الحدود الضيقة التي التزم بها خلال تاريخه الفني الطويل فحاول عن طريق المدارس الجديدة وخاصة التجريدية، التعبير عن إبعاد وإهمال كل ما هو عرضي.

ولقد رافق ذلك تفسير فلسفي للفن قام به برجسون الفرنسي Pergson وكروتشه Croec الإيطالي اعتبر فيه الفن معرفة حسية، ولقد

قارن بريون Brion الظاهرة الجديدة للفن الغربي مع الفن العربي وأثبت أن هذا الانعطاف تم بتأثير الفن العربي[6].

والاتجاه الذي يجعل من الفن رؤية حدسية أو روحية، هو اتجاه مثالي، حيث يرى المثاليون أن الفن رؤية حدسية يدرك بها الفنان حقائق الأشياء، ويمثل هذا الاتجاه في العصر الحديث كروتشه الذي تابعه كل من كلنجود وصموئيل إلكسندر.

ولقد عرف كروتشه الفن، بأنه «حدس» للدلالة على أن الفن إحساس عميق، وأنه مستقل عن أية دلالة نفعية أو منطقية أو أخلاقية، وعلى الرغم من أنه قد يتضمن كل هذه المضامين، ولكن الطابع الأساسي والأثر الكلي له أنه معرفة حدسية.

ولا يعني قوله إن الفن حدس أو أنه صورة خالصة، أن الفن شطحات خيالية بغير ضابط أو هذيان أو حلم فقد أظهر عمق قدرته على فهم العمل الفني فهماً دقيقاً، فحين جعل الحدس عاملاً أساسياً في إيجاد الصورة أشار في الوقت ذاته إلى صورة الوحدة والانسجام والتكامل.

وهذا الفهم لحقيقة الفن قريب جداً من ذلك الذي يمكن أن نستلهمه من روح الفن الإسلامي القائم أيضاً على الحدس، ولكن علينا أن ندرك آلية النشاط الفني، التي تختلف عن آلية أي نشاط آخر، كالعلم والرياضة، فهذه النشاطات تمارس عن طريق العقل المجرد أو الجسم المجرد أو الروح أما الفن فإنه يمارس عن طريق العقل والجسم والروح معاً، أي عن طريق الإدراك والشعور وهو ما يسمى بالحدس Intultion.

على أن الوحدة الجمالية لا تعني اختلاط الوظائف، فثمة وظيفة لكل فن من الفنون لا يمكن تجاوزها ويجب احترامها. فإذا كان من

الممكن أن نحقق أعلى مستوى وظيفي جمالي عن طريق الجمالية الموحدة المتمثلة بالفنون المركبة كالسنيما، فإننا لا نستطيع أن نصل إلى أعلى مستوى وظيفي سكني أو فكري أو شعري عن طريق الجمالية الموحدة في التصوير والعمارة والإيديولوجيا والفلسفة.

فالأشياء التي ندركها نحسها بالشعور في المجردات التي قد لا تشغل حيزاً مكانياً ولكنها تمتد زمانياً. وهكذا فإن الحدس أو الإدراك الحدسي هو آلية الإبداع الفني الذي يقوم على نشاط يندمج فيه عالم المكان بعالم الزمان.

كذلك هي آلية التذوق الفني، فنحن عندما نقف أمام عمل فني فإننا نندهش لشكله المؤلف من الخطوط والألوان والحجم، أي العمارة العضوية، وندهش لمضمونه المؤلف من اللغة غير المقروءة ومن اللحن غير المسموع أي الموسيقى العضوية.

ومن هنا فهذه الثنائية التي يقوم عليها الجمال الفني وهي المكانية - الزمانية هي نسبية... وكذلك الموسيقى. ذلك أن العمارة وهي التلاؤم الجمالي المتزايد مع البيئة ترتبط عضوياً بالمناخ والطبيعة أي البيئة، وهكذا نشأت عمارة متنوعة باختلاف البيئة الجغرافية، ولذلك فالعمارة إفراز عضوي للبيئة.

والعامل الزماني متحول بطبيعته مما يجعل العمل الفني متغير مع الزمن أيضاً، وتطور العمارة عبر التاريخ هو أشبه بتطور اللحن في الموسيقى Development ومن جهة أخرى يتجلى التطور الزماني في الإنسان (الفنان) بصورة أكثر استمراراً، فالإنسان كائن زماني متغير، ومحاولة تجميل علاقة الإنسان المتغير عن طريق النشاط الفني يأخذ أشكالاً متغيرة. ومن هنا نشأت مدارس الموسيقى والشعر والفنون والأدب، كما نشأت مدارس العمارة والتصوير والنحت والأزياء.

وهكذا فإننا نرى نسبية مركبة في أي عمل فني تتداخل فيه العمارة والموسيقى، ولكن هذه النسبية لا تتعارض مع الوحدة التي نشأت عنها هذه الفنون. ذلك أن آلية النشاط التي تحددت (بالحدس) تبقى منتمية إلى بيئة ومجتمع محددين، إذا كانت صادقة غير منحرفة، ولكنها عندما تنفصل عنهما أو عن أحدهما، فإن العمل الفني يخرج عن طبيعته ويصبح تقليداً وافتعالاً، بينما كان عليه أن يكون إبداعاً وانفعالاً صادقاً[7].

والفن لا يستجلي المنفعة المادية أو يستهدفها، بل هو يزيد الموضوع بياناً ووضوحاً، ويساعد على إدراك الجوهر والمثال، وليست هذه وظائف مادية، ولكنها وظائف مثالية تتضمن معنى التصعيد والتميز.

فإذا أردنا التوقف قليلاً عند نظرية جمالية تكشف عن الحدس الفني الإسلامي وتنطبق أكثر ما تنطبق على جل الفنون الإسلامية برع في إخراجها إلى الحياة في وقت مبكر، فلن نجد أفضل من تلك النظرية التي يتوصل إليها «أبو حيان التوحيدي»، فيلسوف الأدباء وأديب الفلاسفة كما قال عنه ياقوت في معجمه. ولقد قامت أفكار التوحيدي الجمالية على مفهوم الحدس الذي ظهر متأخراً في الغرب، كما ذكرنا، خصوصاً عند كروتشه.

يقول التوحيدي[8] إن «إقامة الصناعات وإبراز الصور فيها يتم بمماثلة ما في الطبيعة بقوة النفس». صحيح أنه يجعل الطبيعة فوق الصناعة والفن، ويضع شروطاً للصناعة، وهو مماثلة الطبيعة، ولكنه يربط هذه المماثلة بقوة النفس، فهو بهذا يرفض محاكاة الطبيعة بمعزل عن تدخل الذات، ولا يتفق مع المبدأ الأرسطي الذي شرحه على لسان أستاذه «يحيى بن عدي» الذي ترجم كتب أرسطو، وكان قدامة بن جعفر (ت 318) قد أكد هذا المبدأ في كتابه (نقد الشعر).

ويبدو أن أبا حيان استوعب جيداً مسألة المحاكاة، وسار قدماً في مجال الحدس الفني، وهو يستقرئ المواقف والأفكار التي كانت سائدة في عصره، كأفكار السجستاني والسيرافي، التي عرضها في كتبه موافقاً أو معارضاً لها. وهو، إذ يتحدث عن أثر الطبيعة في الصناعة، فإنما يشير إلى أنه يتم بدءاً من الشرط الذي وضعه عند إقرار مماثلة الطبيعة بقوة النفس التي توصل الصورة إلى كمالها» بما استوعبته من صناعة حادثة تأخذ وتعطي فتستكمل بما تأخذ، وتعني وتكمل بما تعطي»[9].

وهنا نذكر رأي «كروتشه». كما يشير إلى ذلك الباحث عفيف البهنسي[10] - في علاقة الفنان بالطبيعة «وليس الفن في نقل ومحاكاة الطبيعة كما هي».

بل لقد بين التوحيدي على لسان «مسكويه» أن ثمة حواراً مستمراً، وليس محاكاة، بين الطبيعة (الموضوع) والنفس (الذات)، فالطبيعة تتلقى أفعال النفس وآثارها. ولذلك فإنها عندما تشكل صور الهيولي، أي المادة الخامة للأشياء فإنها تجعل هذه الصور وفق رغبة النفس وحسب استعدادها لقبول هذه الصور.

ولكن الطبيعة غير قادرة على تمثيل هذه الصور بسهولة. ولكن إذا استطاعت الطبيعة أن تمثل هذه الصور، فإن الأثر الفني يصبح موضع استحسان ويتحقق فيه الجمال والبلاغة إذا كانت مادته مواتية للتمثل والتشكل «إن المادة الموافقة للصور تقبل النقش تماماً صحيحاً مشاكلاً لما قبلتها الطبيعة من النفس والمادة، والمادة التي ليست بموافقة تكون على الضد»[11]. أي إن تفاعل الذات والموضوع حدسياً، وليس على أساس محاكاة الموضوع عقلياً، وهو يلتقي بذلك مع «كروتشه» الذي يرى «أمام الطبيعة والأشياء نحن لا نملك إلا وعياً بهماً ومشوشاً لإحساس كامن، وهذه المرحلة الأولى هي مرحلة الإدراك، أي المعرفة

العقلانية لحالات النفس إزاء أشياء محسوسة أو متخيلة. والمرحلة الثانية هي مرحلة التعبير. وعلينا أن نخلص هذا التعبير مما يختلط به من مؤثرات، لكي يصبح التعبير واسطة الإدراك لتمثل الصورة أو الكلام ليس المشكل مرموزاً بل شكل ينقل استنتاجنا المدرك. وبالتعاطف التذوقي يتأكد حضور الجمال الفني، وعبقرية الفنان تجعلنا نندمج بخيالنا في أعماله»[12].

وبالإضافة إلى أن العمل الفني هو بمعنى من المعاني انطلاقه، إذ تكون مشاعرنا - بصورة طبيعية - مضغوطة، إننا نتأمل عملاً فنياً، فنشعر بشيء من التنفيس عن المشاعر، ولكننا نشعر أيضاً بنوع من التسامي.

وهنا يكمن الاختلاف الأساس بين الفن والإحساس العاطفي، فالإحساس العاطفي تنفيس عن المشاعر، ولكنه أيضاً نوع من الارتياح وارتخاء الوجدان. والفن أيضاً تنفيس عن المشاعر، ولكنه تنفيس منشط مثير، فالفن على حد تعبير فيلسوف للفن معاصر[13] هو «علم اقتصاد الوجدان» إنه الوجدان متخذاً شكلاً جميلاً.

أما مصطلح «الحدس» Intuition فهو معرفة وتعاطف وانفعال وإبداع، والإبداع حالة بسيطة غير معقدة، ولكنها تنتج تعدداً. والفن هو تعاطف مع الديمومة، أي مع الحياة.

ويقول التوحيدي: «إن الكلام ينبعث في أول مبادئه إما عن عفو البديهة وإما من كد الروية وإما أن يكون مركباً منهما»[14]. ويوضح رأيه بقوله: «إن البديهة قدرة روحانية في جبلة البشر كما أن الروية صورة بشرية في جبلة روحانية»[15]. و«الفكر هو مفتاح الصنائع البشرية» كما يقول التوحيدي، مبني على البديهة أو الروية، أي حسب غلبة الخيال أو غلبة العقل، وكذلك العمل الذي لا يقوم على الروية، لا يبدو صائباً، ولذا فالحدس، معرفة عامة، وهو مشترك في الأعمال

العقلية والخيالية، ثم هو كامل وأساس في الفعالية الفنية، والإبداع والتذوق.

وتدخل الذات في مماثلة الطبيعة عند التوحيدي شرط عنده لتحقيق العمل الفني[16]. وهذا الحوار يتم عن طريق الفكر «والفكر بينهما مستميل منهما، ومؤد بعضها إلى بعض» ولا يختلف مفهوم الفكر هنا، عن مفهوم الحدس عند «كروتشه» الذي يقول: «إن الحدس معرفة تأتي عن طريق التصور أو الإدراك الذي تفرزه المعرفة العقلية وعن طريق الإحساس وهو نفسي ذاتي، ويتم تفاعل الإدراك مع الحس أو تفاعل التصور مع الصورة عن طريق الحدس. ولكن الحدس يبقى متميزاً عن المعرفة العقلية»[17].

ولأن كروتشه هو أكبر الفلاسفة التصاقاً بمفهوم الحدس، فإن مقارنته - كما يؤكد على ذلك الباحث عفيف البهنسي[18] - بأبي حيان التوحيدي من خلال الحدس ستوضح فلسفة أبي حيان الجمالية. ويلتقي المفكران في النقاط التالية:

1 - في المثالية التي تعتمد على المنفعة ولكنها تؤمن بالنفس.

2 - في النشاط الحدسي الجمالي والنشاط العقلي المنطقي وهما صورتا المُعرف.

3 - في الحدس وهو الشكل الأرقى المستقل للمعرفة بصورتيها العقلية والفنية، بل هو صفة مشتركة لكل معرفة إنسانية.

4 - في المنطق التابع للحدس. أما الحدس فلا يحتاج المنطق، فالمعرفة العقلية تتصف بصفة فنية حدسية، أما الفن فلا يتصف بصفة منطقية بالضرورة.

5 - في أن الفن حدس، الحدس تعبير، والتعبير لغة، واللغة إبداع.

6 - في أنه لا نثر دون شعر، لأنه لا وجود لمعرفة منطقية دون حدس.

7 - في أن الحدس ليس إدراكاً فقط، بل إدراك وتعبير، والتعبير يصوغ الإحساس أو الانفعال أو الإدراك.

8 - في أن الحدس يتجلى في الشكل والمضمون، والصورة والتعبير، والذات والموضوع.

9 - في أن المعرفة العقلية انتقال من المحسوس إلى التصور، وأن المعرفة الحدسية انتقال من الطبيعة إلى الصورة.

10 - الفن للفرح والمعرفة.

11 - الجمال تناسب بين التعبير والوظيفة بين الشكل والمضمون، بين الذات والموضوع.

ولكي نعرف فلسفة التوحيدي الجمالية والفنية لابد من مقارنة آرائه بآراء من سبقه من المفكرين العرب، من أمثال ابن قتيبة» (276) في كتابه «الشعر والشعراء»، وابن طباطبا (322هـ) في مقدمته لكتاب «عيار الشعر»، ولا شك أن مبادئه مستقاة من الفكر الأرسطي، القائم على المحاكاة العقلانية.

فابن طباطبا اتباعي يدعو إلى انتهاج مسلك الأقدمين، ويجعل أعمالهم مقياساً لجودة الإبداع، حيث يضع شروطاً عقلية، أولها اتساع المعرفة وتنوعها، وثانيها إحكام العقل وإيثار الحسن واجتناب القبيح ووضع الأشياء في مواضعها. فهو يعارض مبدأ الجاحظ[19] في الاعتماد على الغريزة، ويضع شروطاً عملية وقاعدية لجودة العمل ونجاحه، وبهذا لا يفرق بين الشعر والنثر.

فالشعر والإبداع عنده، يخضع لجميع شروط الصنعة، والقصيدة هي «كالسبيكة المفرغة والوشى المنمنم، والعقد المنظم واللباس الرائق». وإذا كان الفن صنعة، فإن التذوق عنده هو الفهم: «وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب. فما قبله واصطفاه فهو واف، وما مجه ونفاه،

فهو ناقص». وهكذا يجعل ابن طباطبا هدف الفن ليس الجمال فقط، بل المنفعة والمتعة وحسن الأخلاق، دونما تفريق بين الجمال والأخلاق والخير. وفي أعمال الدواوين كديوان المال والشرطة والمظالم، ليست أعمالاً بليغة بذاتها، ولكنها تحتاج إلى أسلوب بليغ، وقد لا تكون البلاغة شرطاً هنا، ولكن لا يغفر لصاحبها أن يكون أداؤه رديئاً، أو خطه متعثراً «فالخط الرديء إحدى الفدامتين».

ولذلك يؤكد التوحيدي على الجمع بين الأمرين بقوله: «ولو أنصفت لعلمت أن الصناعة جامعة الأمرين، أعني الحساب والبلاغة، والإنسان لا يأتي إلى صناعة، فيشقها نصفين ويشرف أحد النصفين على الآخر»[20].

ويمتاز الإنسان بحرية الاختيار في عمله، ويلعب العقل والعلم دورهما في هذا الاختيار، يقول التوحيدي: «الذوق وإن كان طباعياً، فإنه مخدوم بالفكر، والفكر مفتاح الصنائع البشرية، كما أن الإلهام مستخدم للفكر، والإلهام مفتاح الأمور...»[21]. وإذا كان الحيوان يشترك مع الإنسان في ممارسة العمل الغريزي الفطري، فإنه لا يستطيع أن يشاركه في ممارسة العمق العقلي أبداً، ومراحل العمل العقلي، الإرادة والتعبير، والإدراك العقلي للأشياء يحدد قيمتها الأخلاقية والاجتماعية، وهي ميزة إنسانية لا يقدر عليها إلا الإنسان، وعندما يتساءل التوحيدي: «ما سبب تصاغي البهائم والطير إلي اللحن والجرم الندي، وما الواصل فيه إلى الإنسان العاقل المحصل حتى يأتي على نفسه»[22].

فهو يبحث عن مقدرة الحيوان على الإدراك، هنا نتذكر قول كروتشه: «إذا كان الحيوان غير قادر على التعبير، فهو غير قادر على الإدراك أصلاً، ولكن الحيوان لا يستطيع أن يتصف بالعقلانية الإنسانية»[23].

ويروي كرتشه أن العمل العقلي يفرز تصورات، أما العمل الفني فإنه يفرز صوراً، فالعمل العقلي عمل معرفي منطقي يقوم على معرفة كلية، تفرز تصورات، والعمل العلمي الصرف يستعصي على الإنسان غير العالم، وهو لا يعني الإنسان المبدع بالتفضيل.

ويقوم العمل الفني (الصناعة) عند التوحيدي على «مماثلة الطبيعة بقوة النفس»، ومع ذلك، يخرج العمل على صفته الحدسية إذا ما تعرض للتكلف، أو الرمز أو النفعية، أما التكلف فإن مادته هي الصنعة وسرعان ما ينزلق إلى الوهم»[24].

ويشترك أبو حيان مع أستاذه الجاحظ في ضرورة تجنب التكلف. فهو يورد حديثه عن ثمامة، يتساءل فيه: «ما البيان؟ فيجيب جعفر بن يحيى: أن يكون الاسم يحيط بمعناك، ويجلي عن مغزاك. وتخرجه عن الشركة، ولا تستعين عليه بالفكرة، والذي لابد منه أن يكون سليماً من التكلف بعيداً عن الصنعة بريئاً من التعقيد غنياً عن التأويل»[25].

أما المحاكاة: فهي نقل المادة الطبيعية، أو أي أثر مادي سابق نقلاً حرفياً، بحسب منطق تصوري، ويقوم على الدربة والعادة، فعزف قطعة موسيقية بمهارة تحتاج إلى دربة وتعلم. ولذا فنقل لوحة الجوكندة لا يرفع الناقل إلى مرتبة الإبداع مهما كان نقله دقيقاً ذلك أن موقف الفنان من الطبيعة موقف حدسي، فهو يتمثل الطبيعة عن طريق الحدس ولا يحاكيها نقلاً آلياً.

ويجب أن نفرق بين الرمز الذي يرفضه التوحيدي والرمز الذي يرتضيه، فالرموز العقلية في الرياضيات والعلوم ليس محلها الفن، ولكن ثمة رمزاً حدسياً يصبح آية فنية، لأن الرمز مرادف للحدس.

كما أن كلمة «الفن» المتداولة اليوم تحمل معنى الصناعة نفسه

في كتب المؤلفين العرب والمسلمين، ومع ذلك لم تكن الصناعية عند المسلمين نوعين، رفيعة Fine وصغرى Minor بل إن جميع الصنائع هي آثار فنية، فلم يك ثمة تمييز في قيمتها على أساس المنفعة، لأنها كانت نافعة وممتعة بطرافتها ودقتها وجمالها. على العكس مما يبدو في آثار الفن التشكيلي الغربي (اللوحات والتماثيل) التي لا يقصد من ورائها الاستعمال النفعي، بل التمتع فقط، وينحرف العمل الفني عن الفن إذا اقتصر الهدف منه على المنفعة، ولكن الفن الإسلامي - وكما أدرك بحق الباحث عفيف البهنسي - تبدو السجادة والمنمنمة والفسقية والإناء، مجرد أشياء استعمالية يتحكم في صنعها الغرض النفعي والاستعمال، ولكن أكثرها إبداعات يتحكم في تنميقها ورقشها أو نقشها وتلوينها حس جمالي، أي أن الأثر الإسلامي كان فناً ومتاعاً في وقت واحد.

ونحن نرى من جانبنا أن انفصال الجمالي عن النفعي لم يتم إلا في العصر الحديث عندما بدأت الآلية تغزو الإنتاج الإنساني والآلية الميكانيكية والسرعة هي مفاهيم وليدة العصر الحديث.

وعامة فمدار ذلك على الحدس، وهو الشرط اللازم للتفريق بين العمل العقلي والعمل الفني الذي يقوم على العقل والمنطق والإدراك، كما يقوم على الحس الجمالي والذوق. ولقد استعمل الفلاسفة المحدثون من أمثال كروتشه اصطلاح «الحدس» للتمييز بين العمل العقلي والعمل الفني يقول كروتشه «إن الفن حدس ولكن الحدس ليس بالفن في كل الأحيان»[26].

وكان التوحيدي قد اعتمد الحدس لتفسير آلية الإبداع الفني قبل الفلاسفة المعاصرين بألف عام تقريباً، عندما رأى أن العقل ينبوع العلم، والطبيعة ينبوع الصناعات والفكر بينهما مستمل مهماز، ومؤد بعضها إلى بعض بالفيض الإمكاني، والتوزيع الإنساني»[27].

ويبقى تمايز أبو حيان التوحيدي في حدسه عن كروتشه، من حيث إن الحدس التوحيدي والذي يمثل أساس الفنون العقلي والوجداني معاً، هو حدس باحث عن القيمة في الصورة الفنية أيا كان نوع الفن الذي يمارسه ذلك الإنسان.

فلقد وجدنا التوحيدي يتساءل في مؤلفاته عن ماهية الصورة والتي تشكل جوهر الفن الإسلامي فيقول: «هي التي بها يخرج الجوهر إلى الصورة عند اعتقاب الصورة إياه» وهو يبحث عن الصورة في الماهية، وهذا البحث الحدسي موضوعه المثبت في ماهية الصورة. يقول التوحيدي: «وأنا أعوذ بالله من صناعة لا تحقق التوحيد، ولا تدل على الواحد، ولا تدعو إلى عبادته والاعتراف بوحدانيته والقيام بحقوقه، والمصير إلى كنفه، والصبر على قضائه والتسليم لأمره»(28).

والصورة الإلهية «هي التي تجلت بالوحدة وثبتت بالدوام ودامت بالوجود»(29) وجميع الصفات المثلى هي وسيلة لمعرفته.

ولكن كيف يتم للإنسان رسم الصورة المثلى، والإسلام هو دين التوحيد الخالص، والفنون الإسلامية عامة، تنزهت عن الوقوع في التشبيه والتجسيد، ولذلك استعانت بأساليب وطرائق تجنبها ذلك؟ يقول التوحيدي: «فلما جل عن هذه الصفات، بالتحقيق في الاختيار، وصف بها بالاستعارة على الاضطرار، لأنه لابد لنا من أن نذكره ونصفه ونعبده ونقصده ونرجوه ونخافه ونعرفه»(30) فالله يبقى هو المطلق الكامل «إن الكل باد منه وقائم به موجود له وصائر إليه»(31).

وهكذا يتجلى الحدس، وبصورة عامة، وكما يشير د. عفيف البهنسي(32) كان الإنسان في الفكر العربي قيمة نسبية، والإنسان ينزع بطموحه إلى الله، فهو ملاذه في ضعفه وعجزه، وهو رجاؤه في قوته وسعيه.

وهكذا فإن الإبداع هو محاولة مستمرة للبحث عن الجمال، وتبقى أداة المبدع إنسانية وليست سحرية، بمعنى أن حدسه فقط هو الذي ينقله من إلى ما هو ممكن له، وليس إعجازه أو طلاسمه.

وحدس الجمال عند التوحيدي وعند الفنان المسلم غير قابل للتشخيص.

ونجد تطبيق هذا الفهم في مختلف الفنون الإسلامية وعلى رأسها الفنون التشكيلية، فمما لا شك فيه أن الصورة تتبدى واضحة في الرقش العربي أو الأرابيسك، الهندسي واللين، ففي الرقش يتم إلغاء الجوانب الحسية والمادية في الطبيعة؛ وذلك لإدراك الجوهر، وفي بعض الرسم التشبيهي.

ونجد التوحيدي يفرق بين الصورة الطبيعية التي هي صورة الواقع الموضوعي، والصورة الفنية المشبهة التي تفارق الأصل مفارقة تامة أو محدودة. وهذا ما يسمى بتحوير الواقع، يقول التوحيدي: «كل جسم له صورة، فإنه لا يقبل صورة أخرى من جنس صورته الأولى البتة، إلا بعد مفارقته الصورة الأولى، ومثال ذلك أن الجسم إذا قبل صورة أو شكلاً كالتثليث، فليس يقبل شكلاً آخر من التربيع والتدوير، إلا بعد مفارقته الشكل الأول»[33].

ولكن الفنان المبدع كما يقول د. البهنسي يسعى إلى مشاكلة في التشبيه وفي ذلك مهارة وإرضاء للمتذوقين الذين لا يرغبون بمشابهة المثل والمقياس دائماً. يقول التوحيدي: «لما تميزت الأشياء في الأصول تلاقت ببعض التشابه في أي الفروع. ولما تباينت بالطبائع تآلفت بالمشاكلة في الصنائع، فصارت من حيث افترقت مجتمعة، ومن حيث جتمعت متفرقة»[34].

والتوحيدي يعتمد في الصورة الطبيعية على النفس، أي على

الذات، دون أن يغفل الطبيعة، ولأن الطبيعة هي من آثار هذا، كان التعامل معها - بقوة النفس - أساس العمل.

أما مرتسم الطبيعة على الروح التي نمارس عليه التصوير، فإنه يستمد جماله من الإنسان «وأن أشد الناس عذاباً يوم القيامة المصورون الذين يضاهون بخلق الله» كما ورد في الحديث الصحيح»[35].

ولذلك فإن التصوير الطبيعي يبقى محرفاً ناقصاً نسبياً، والإنسان دائم السعي إلى الكمال البشري، دائم البحث عن الجمال.



الهوامش

1) د. أميرة مطر: فلسفة الجمال ص 43، وانظر كتب الأخلاق لسبينوزا ج 5.

2) برجسون: التطور الخالق ترجمة الدروبي ص 90.

3) كروتشه: علم الجمال ترجمة نزيه حكيم ص 70.

4) د. عفيف البهنسي: جمالية الفن العربي ص 48، عالم المعرفة، العدد 14 الكويت.

5) سورة الانشقاق آية 6.

6) انظر مالرو: A. Melraux: Les Metanorphoses des Dieux p. 59 Galerie de la pleiade, gallimard.

7) د. عفيف البهنسي: وحدة أواصر الفنون، مجلة الوحدة العدد 39 بيروت 1987م.

8) أبو حيان التوحيدي: الهوامل والشوامل 130، 231، تحقيق أحمد صقر وأحمد أمين القاهرة عام 1987م.

9) التوحيدي: المقابسات ص 162، 163، 164.

10) انظر د. عفيف البهنسي: الحدس الفني عند أبي حيان التوحيدي، مجلة فصول ج 14 العدد 3 مصر عام 1995 وقد استفدنا كثيراً من هذا البحث هنا.

11) التوحيدي: الهوامل والشوامل: ص 141، 142.

12) كروتشه: علم الجمال ص 75 ترجمة نزيه عبدالحكيم، دمشق عام 1963م.

13) هربرت ريد: معنى الفن ص 23 الهيئة العامة للكتاب، مصر عام 1998م.

14) التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة: ج 1 ص 142.

15) السابق ج 2 ص 113.

16) السابق ج 2 ص 142.

17) السابق ج 1 ص 144-145.

18) كروتشه: علم الجمال ص 26.

19) د. عفيف البهنسي: الحدس الفني عند التوحيدي ص 113، 114 مجلة فصول.

20) التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة: ج 1 ص 99.

21) السابق ج 1 ص 99.

22) السابق ج 2 ص 121.

23) التوحيدي: الهوامل والشوامل ص 230، 231.

24) كروتشه: علم الجمال ص 46.

25) التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة ج 1 ص 9، 10.

26) الجاحظ: البيان والتبيين ص 27 تحقيق حسن السندوبي، القاهرة عام 1932م.

27) كروتشه السابق ص 45.

28) التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة ج 1 ص 144، 145.

29) السابق ج 3 ص 135.

30) السابق ج 3 ص 127، 143.

31) السابق ج 3 ص 135.

32) التوحيدي: الإشارات الإلهية تحقيق د. عبدالرحمن بدوي ص 279-280 مصر عام 1950م.

33) التوحيدي: المقابسات ص 149 تحقيق السندوبي القاهرة عام 1929م.

34) التوحيدي: الإشارات الإلهية ص 245 وانظر للمؤلف: أبو حيان التوحيدي فيلسوف التنوير دار الاعتصام للنشر والتوزيع القاهرة عام 1995م.

35) د. عفيف البهنسي: الحدس الفني عند التوحيدي، فصول ص 116-120.

36) التوحيدي: المقابسات ص 30، 186-187.

37) التوحيدي: الهوامل والشوامل ص 47، 241.

38) السابق ص 240.

39) انظر د. عفيف البهنسي: الفن الإسلامي ص 90 دار طلاس دمشق.



سيميولوجيا المكان في الشعر الجاهلي



حميد سمير

1 - مدخل نظري:

إذا كان الأدب يدخل ضمن اللغة وينتمي إلى نظامها العام، **«فإنه يملك نسقاً خاصاً من العلامات والقوانين»**[1]، تتحول معه لغة الأدب إلى لغة ثانوية داخل اللغة الطبيعية، فانطلاقاً من هذا التقابل الثنائي نظر «لوتمان» إلى الخطاب الشعري باعتباره لغة ذات **«بنية شديدة التعقيد مقارنة مع اللغة الطبيعية. وإذا كان الخبر الذي يتضمنه الخطاب الشعري مشابهاً للذي في الخطاب الاعتيادي، فإن الخطاب الفني يفقد كل حق في الوجود ويختفي بدون شك»**[2].

نفهم من خلال هذا التصور الذي قدمه يوري لوتمان أن الإنسان يمكنه أن يتواصل عبر مستويات وأنظمة لغوية مختلفة يمكن إجمالها فيما يلي:

1 - اللغات الطبيعية: وهي لغات تتعدد بتعدد الأجناس والشعوب البشرية.

2 - اللغات المصطنعة (artificielles) كلغات العلم واللغات الإشارية (مثلاً: قانون السير، قانون البحار، لغة الصم والبكم).

3 - اللغات الثانوية: وهي لغات ذات أنظمة منمذجة ثانوية، تستفيد من اللغة الطبيعية، ولكن تختلف عنها في طريقة بنائها. وتدخل ضمن هذا الصنف النصوص الفنية[3]، وكذا الأساطير والخرافات

وبعض الطقوس والروايات والقصص الشعبية. أي كل ما هو مرتبط بثقافة معينة في عصر بعينه.

انطلاقاً من هذا المنظور يمكن إدراج الخطاب الشعري ضمن نظام تواصلي وسيميولوجي شامل، ينظر إلى النص الشعري بوصفه نسقاً لغوياً إلى جانب أنساق أخرى، تنتمي كلها إلى ثقافة موحدة يحكمها نظام سيميولوجي عام.

وحينما نصف النصوص الفنية ومن ضمنها النصوص الشعرية، ومعها الثقافة بصفة عامة بأنها ثانوية، فهذا لا يعني التفاضل بين لغتين اثنتين تحتل الأولى درجة عليا وتأتي الأخرى دونها في الدرجة، وإنما يعني ذلك التمييز بين طريقتين تختلف كل واحدة عن الأخرى في تمثل العالم الخارجي وفي نمذجته.

وإذا كانت اللغة الطبيعية تسعى إلى نمذجة العالم وفق نظام اصطلاحي تطابقي بتوخي المعنى الحقيقي والمباشر، فإن النصوص الفنية تقوم بنمذجة ثانوية تنتمي إلى أنظمة إشارية تختلف عن الأنظمة الطبيعية والمصطنعة في البناء وفي طريقة التعبير، وهذا ما يؤدي إلى إدماج هذه النصوص ضمن مجال سيميولوجي واسع هو مجال الثقافة عامة. **«وقد حدد لوتمان الثقافة بطرق متعددة، فهي في الوقت نفسه ذاكرة غير موروثة لمجموعة من البشر، وهي مجموعة من النصوص، لأن الثقافة لا تنتج إلا في نصوص، وفيها تصب، وهي دائرة مشتركة أو نظام من القواعد أو الفروض التي تسمح بتطور الحياة الجماعية (....) والثقافة بوصفها آلية مولِّدة ليست مجموعة من النصوص في وضع فوضوي أو غير مركب، وإنما هي ترميم وتنظيم ونمذجة، فالثقافة لا تعيّن، إلا من خلال العلامات.. وهي تتعامل، إذاً، بوصفها نظام نمذجة ثانوي تقع اللغة الطبيعية - النظام الأولى - في مركزه المحوري، وفي محيطه تقع أنظمة ذات طبيعة انتروبولوجية وفلسفية وأخلاقية**

وأدبية... إلخ، وهي أيضاً أبنية وتعمل في أوضاع ذات دلالية اتصالية»[4].

فإذا كان النص الفني يمثل بنية جزئية ترتبط ببنية أعم وتتجسد في السياق الثقافي، فهذا يعني أن النص يشكل في حد ذاته ظاهرة ثقافية - كما يشير إلى ذلك فان ديجك - تستخلص منها معارف الجماعات الثقافية وآراؤها وأفكارها ومعاييرها وقيمها الشائعة، التي تمارس تأثيراً مهماً على إنتاج النصوص وفهمها[5]. أو نقول بعبارة أخرى: إن الثقافة في مجتمع ما هي التي تؤسس تقاليده الفنية ومعاييره الجمالية وكذا مقولاته الذهنية، ثم تتولى نشرها وترويجها لتصبح بعد ذلك قواعد معتمدة في إنتاج النصوص وتلقيها. ولهذا نجد كل الثنائيات الضدية والأحكام المتقابلة مثل: مقدس/ مدنس، سام/ منحط، قيِّم/ غير قيِّم، جيد/ رديء، حسن/ قبيح.. إلخ، تكتسي دلالة سيميولوجية داخل الثقافة التي تنتمي إليها. وبما أن هذه الثنائيات هي مفاهيم مجردة فقد حاول الإنسان تشخيصها في صور حسية، وتجسيدها في ملموسات، لتكون إذ ذاك أقرب إلى التلقي والفهم. ويعد المكان واحداً من الوسائط التي ساهمت في صياغة بعض هذه المفاهيم، لكونه يشكّل أحد العناصر الأكثر التصاقاً بحياة الإنسان، بدءاً من الجسد بوصفه مكاناً للقوى النفسية والعقلية والعاطفية والحيوانية، وانتهاء بالمكان الجماعي الذي يجاور المكان الفردي. ويشبه A. Moles وE. Rohmer الإنسان في علاقته بحيزه المكاني بالبصلة عندما يحتل الفرد قلبها، في حين تمثل طبقاتها الأماكن المحيطة به. فكل فرد تحيط به مجموعة من الطبقات يكون جلده أقربها إليه، ثم ثيابه ثم بيته فحيه فمدينته، وانتهاء بالحيز الكوني الفسيح. وبهذا المفهوم ينظر إلى المكان باعتباره عنصراً حيوياً لدى الإنسان، سواء أكان مكاناً فردياً أم مكاناً جماعياً ممثلاً في العالم

من حوله، تكون العلاقة بينهما علاقة جدلية، يعيش الإنسان بينهما وهو يتأرجح بين الرغبة في التقوقع نحو الداخل في شبه انطواء وانعزال، وبين الرغبة في تجاوز الطبقات والانتشار نحو الخارج للانفتاح على الأماكن المجاورة(6).

ونظراً لهذا الارتباط الموجود بين المفاهيم الذهنية، وبين فضائها الثقافي، لجأ الإنسان إلى المكان ومقولاته لتشخيص هذه المفاهيم، واتخذ منها رموزاً للدلالة على المجردات. وبذلك يكون المكان قد لعب دوراً بارزاً في عملية تشكل المفاهيم لدى البشر جميعهم، وتكاد هذه السمة الانتروبولوجية تكون نسقاً ثقافياً عاماً، يجمع بين كثير من الشعوب وليس حكراً على جنس بعينه. وهكذا نستطيع أن نرمز إلى كثير من القيم والمفاهيم المجردة بأسماء المكان كأن نرمز مثلاً إلى ثنائية (الخير والشر) بعنصر مكاني يتضمن ثنائية (يمين - يسار)، كما تشير ثنائية (عال/ منخفض) إلى بعض المفاهيم المعنوية مثل (حركة/ سكون) أو (حرية/ عبودية)، أو (روح/ مادة) إلخ. وكذلك الشأن في ثنائية (القرب/ البعد) عندما توظف في حقل القرابة فيقصد بها أهل الدار والبعيد عنها. وهذا ما يؤكد عليه يوري لوتمان في دراسته للمكان الفني، فيذكر أن المكان الذي يعيش فيه البشر هو مكان ثقافي بعد أن يحوله الإنسان من واقع فيزيقي، ويدخله ضمن نسق ثقافي يمنحه دلالة رمزية وقيمة معنوية، كما يشير إلى ذلك في كلامه الآتي: «**تكون لغة العلاقة المكانية - على مستوى ما فوق النص أو علي مستوى النمذجة الإيديولوجية الصرف - وسيلة من الوسائل الجوهرية لعرض الواقع. فالمفاهيم من قبيل: (أعلى - أسفل)، (يمين - يسار)، (قريب - بعيد)، (مفتوح - مغلق)، (محدد - غير محدد)، (منفصل - متصل) تستعمل مادة لبناء نماذج ثقافية لا تتضمن أي محتوى مكاني فتصبح لها معان مثل (قيم - غير قيم)،**

(حسن - سيئ)، (الأقربون - الأغراب)، (سهل - صعب)، (فان - أبدي)... إلخ.

إن نماذج العالم الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية العامة التي ساعدت الإنسان على مدار تاريخه الروحي على إضفاء معنى على الحياة التي تحيط به، تتضمن دوماً سمات مكانية. قد تأخذ شكل تضاد ثنائي (السماء - الأرض) أو (الأرض - العالم السفلي)، وتارة تأخذ شكل مراتب سياسية اجتماعية تتضاد فيها السمات التي تحتل الدرجة العليا مع السمات التي تحتل أسفل الترتيب، وطوراً تتخذ هذه السمات شكل تضاد أخلاقي يقابل بين (يمين - يسار).

كثير من الأفكار التي تدور حول الخواطر أو المهن أو الأنشطة الدنيئة والرفيعة، والمطابقة بين «القريب» والقابل للفهم والأليف والعائلي، وكذا بين البعيد والمستعصي على الفهم والغريب، كل ذلك ينتظم في شكل نماذج للعالم تتسم بسمات مكانية واضحة.

تصبح الأنظمة التاريخية والقومية - اللغوية للمكان قاعدة يقوم عليها بناء «صورة للعالم» وتكون هذه الصورة نسقاً إيديولوجياً متكاملاً يتعلق بنمط معين من الثقافات. وقد تكتسب الأنساق المكانية الخاصة التي يبدعها نص بعينه، أو مجموعة من النصوص، دلالة من خلال وضعها ضمن أبنية صور العالم هذه»[7].

2 - قراءة وتأويل:

لم تكن طبيعة الشعر الجاهلي تخرج عن إطار المحاكاة التي تكتفي بالنقل والتصوير المباشرين استناداً إلى رؤية بصرية حسية. ومن تكن العين المجردة وسيلته للتعبير، والرؤية البصرية أداته للبناء الفني،

فإن عمله لا يعدو أن يكون نقلاً حسياً ينأى عن التجريد الذهني ويقترن بالصورة الحسية المنتزعة من الواقع اليومي.

إننا لا نزيد بهذا المعنى أن ننفي عن الشاعر الجاهلي صفة التجريد الذهني، ولكن نريد بذلك أن نشير إلي أن الشعر الجاهلي كان يعبر عن كثير من التجارب الإنسانية والمقولات الذهنية من خلال صور حسية مستمدة من واقع يحكمه سياق ثقافي معين.

وحضور المكان بدلالاته المتعددة في الشاعر الجاهلي دليل واضح على الطابع الحسي المهيمن على كثير من المقولات الذهنية. ونضرب لذلك مثلاً بقضية الزمان. فهو شيء مجرد وذهني، ولا يمكن إدراكه إلا من خلال علاقته بالمكان، وهو شيء حسي فيزيقي. بمعنى أن الزمان يدرك إدراكاً غير مباشر من خلال فعله في الأشياء، بخلاف المكان الذي يدرك إدراكاً حسياً مباشراً.

ولما كانت الصور الحسية هي القيم المهيمنة على الشعر الجاهلي، عبّر شعراء الجاهلية عن كثير من المقولات الذهنية والحالات النفسية والمشاعر الجوانية تعبيراً حسياً، كما أنهم لجأوا لرمزية المكان قصد تشخيص تصوراتهم ورؤاهم للعوالم المادية وغير المادية. « **فالقرب والبعد، والارتفاع والانخفاض علاقات مألوفة تربط الإنسان ارتباطاً بدائياً بالمحيط الذي يعيش فيه، ولذلك مدت الإنسان بمفاهيم تعينه على التحدي عن ظواهر تبعد من حيث طبيعتها عن الإحداثيات المكانية الفيزيقية: ظواهر أخلاقية (السمو والتدني) أو اجتماعية (الرفيع والوضيع)، أو نفسية (صغير النفس وكبير القلب)** »[8].

1-2 - لرمزية المكان في الشعر الجاهلي دلالتان مختلفتان ترتبط الأولى برؤية جمعية تهيمن على أغلب مقدمات القصائد الجاهلية وتتجسد على وجه الخصوص في رمزية الطلل. أما الدلالة الثانية

فترتبط برؤية هامشية جسدتها رمزية المكان تجسيداً حسياً كما تجلت في شعر الصعاليك.

فالأطلال في الرؤية الجمعية تجسد المكان - الحلم، وحيّز الذكرى المتلاشي:

1 - قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل ... بسقط اللوى بين الدخول فحومل(9)

فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها ... لما نسجتها من جنوب وشمأل

ترى بعر الأرآم في عرصاتها ... وقيعانها كأنه حب فلفل

2 - ألا يا دار الحي بالبردان ... خلت حجج بعدي لهن ثمان(10)

فلم يبق منها غير نؤي مهدم ... وغير أوار كالركّي دفان

وغير حطوبات الولائد ذعذعت ... بها الريح والأمطار كلّ مكان

3 - عوجوا فحيّوا لنعم دمنة الدار ... ماذا تحيّون من نؤي وأحجار(11)

أقوى وأقفر من نعم وغيره ... هوج الرياح بهابي التراب موار

إن المكان في هذه الشواهد الثلاثة يجسد الأطلال التي ترمز في الرؤية الجمعية المركزية إلى التمزق والاندثار. ويكاد المكان هنا يكون صورة حسية للحظة زمنية ماضية بعد مرورها وتدميرها للعالم.

وإذا كان الماضي - حسب المفهوم الهايديغري - يعني الاستذكار(12) فإن الأطلال - بما هي رمز دال على الذكرى - تتعالق مع الزمن الماضي وترتد إليه، مما يجعل منه ملمحاً ثقافياً ذا خصائص ماضوية تنغرس عميقاً في الرؤية المركزية لتصبح واحدة من القيم

الأساسية في الشعر الجاهلي التي ترتبط ببنية التنقل والاستقرار كما هو سائد في النظام القبلي.

أما في شعر الصعاليك فقد جسد هو الآخر مجموعة من المقولات الذهنية في صور حسية ملموسة ترمز إلى رؤية كونية تختلف عن الرؤية الجمعية. ويشكل المكان ودلالته عنصراً بارزاً في هذه الصور.

يقول تأبط شراً[13]:

وقلة كسنان الرمح بارزة ضحيانة في شهور الصيف محراق

بادرت قنتها صحبي وما كسلوا حتى نميت إليها بعد إشراق

لا شيء في ريدها إلا نعامتها منها هزيم ومنها قائم باق

يشير الانتباه في هذا النص معجم شعري يمثل مفتاحه الأساسي، ويتكون من حقل دلالي ذي طابع مكاني (قلة الجبل)، وزماني (الضحى والشروق) يرمز إلى قيم مجردة تدخل في علاقة تضاد مع القيم السائدة في الرؤية الجمعية المركزية. ويمكن اختزال ذلك في شكل ثنائيات تكون كالآتي:

قنة أو قلة الجبل/ السفح ⟵ عال/ منخفض = قيّم . غير قيّم

شروق/ غروب ⟵ ضوء/ ظلام = طهارة/ دنس

فالقلة هنا ترمز إلى حيّز مكاني يشخص قيماً فاضلة غير متداولة، يحتاج التحلي بها إلى شيء من الجهد والمشقة. وبذلك يصبح «الجبل» مكاناً للتسامي عن الأرضي، ورمزاً للارتفاع عن الساقط الدنس، والاتجاه صوب الأعلى مع ما يحمله ذلك من طهارة وصفاء. كل ذلك تشعه لفظة «إشراق» لكونها مشحونة بدلالات نفسية وروحية توحي إلى المشقة التي يعانيها كل الذي يتجه إلى الأعلى في كبد

ومعاناة قصد الحصول على إشراق روحي يمنح للمتسلق دفقة من إيمان تساعده على الارتفاع نحو القنة، أي نحو الأفضل، وتمنحه مزيداً من الزاد يكون له سنداً في سفره نحو المجهول وصولاً إلى آفاق لا تبلغها معرفة أهل المعرفة[14].

أن يسأل القوم عني أهل معرفة فلا يخبرهم عن ثابت لاق

إذا كان مكان الطلل يعد مؤشراً رمزياً على الزمن الماضي ويرتبط به، فإن ما يرمز إليه المكان في رؤية الصعاليك يختلف عن ذلك اختلافاً بيِّناً. فهو مكان يرتبط بالمستقبل الذي يمر الطريق إليه عبر المعاناة والمشقة والتوتر حسب مفهوم هايدغر[15].

ويجسد نص تأبط شراً السابق الصورة النموذجية للمكان في الرؤية الهامشية التي تختلف عن صورته في الرؤية المركزية المضادة. ومما تتميز به طبيعة هذا المكان أنه معزول عن الزمن، خارج عليه، ينتفي منه فعل الزمن التدميري كما في المكان الطللي.

إن الزمن في رؤية الصعاليك زمن تاريخي يكسّر دائرة الزمن القبلي، ويخرج من مرحلة الاستذكار إلي مرحلة العرض المرتبط بالحاضر والممتد نحو المستقبل حسب السلسلة الزمنية المستمدة من مفهوم هايدغر. وهي سلسلة «تطالب المراحل الثلاث في حياة الإنسان. الغنائية والطفولة، الملحمية والشباب، والدرامية والنضج»[16]. فالانتقال من الاستذكار المرتبط بالطفولة إلي التوتر المرتبط بالمستقبل في رؤية الصعاليك يعني أن الزمن في هذه الرؤية قد تحول إلى زمن سهمي يرتبط بالإنسان ولا ينفصل عنه، في حركة تجعل منه إنساناً متجهاً نحو المستقبل في سبيل تغيير العالم. وذلك لما تتميز به ذاته من نضج ورقي فكري يتجاوز مرحلة الغنائية والطفولة إلى مرحلة التوتر المقترن بالفحولة.

بيد أن الانقلاب الجذري الذي يمثله شعر الصعاليك فهو يتجلى في الانتماء إلى فضاء رحب يتجاوز الحيز المحدود الذي يحضر في الشعر المرتبط بالرؤية الجمعية ذات الحدود المكانية الضيقة، وبهذا الوعي اللامتناهي يكشف شعر الصعاليك عن تصور جديد للوحدة وللقيم ينتمي إلى الفطرة الإنسانية، لا إلى القبيلة وحيزها المكاني الضيق الذي يسير وفق بنية ذهنية محدودة الرؤى والآفاق. ويتجلى هذا التصور الجديد واضحاً في لامية العرب للشنفرى[17].

أقيموا بني أمي صدور مطيكم	**فإني إلى قوم سواكم لأميل**
فقد حمّت الحاجات والكيل مُقْمِرٌ	**وشدت لطيات مطايا وأرحل**
وفي الأرض منأى للكريم عن الأذى	**وفيها لمن خاف القلى متعزَّل**
لعمرك ما بالأرض ضيق على امرئ	**سري راغباً أو راهباً وهْو يعقل**
ولي دونكم أهلون: سيد عملس	**وأرقط زهلول وعرفاء جيْأل**
هم الأهل لا مستودع السر ذائع	**لديهم ولا الجاني بما جرّ يخذل**

يمكن الإشارة في بداية الأمر إلى أن كل نص يتضمن كلمات - شاهدة (mots-témoins) تقوم بإدخال مفهوم القيمة على معجم شعري معيّن يكون هو المحدد لهوية النص بعد أن يتحول إلى كلمات - مفاتيح نستطيع أن ننفذ من خلالها إلى دلالة النص ومقصديته. وتدل الكلمات - الشاهدة - حسب مفهوم جورج ماطوري - على شعور ورؤية أو فكرة حية، تحدد انتماء الشخصية أو اختيارها الإيديولوجي، وذلك استناداً إلى معجم يكون سائداً في النص ومهيمناً عليه يستقيه من عصره وحياته اليومية. وهكذا ترتسم لنا - عند وقوفنا على الكلمات - الشاهدة - البنى الاجتماعية والرؤى المتعايشة داخل عصر بعينه[18].

فانطلاقاً من هذا المفهوم يمكن القول: إن خلف نص الشنفرى (لامية العرب) تتوارى رؤية شعرية ومقاصد ذاتية تحدد انتماء صاحبها وموقفه الفكري، وذلك من خلال كلمة - شاهدة تجسدها لفظة «الأرض» تلك التي تغدو بمثابة قرينة لفظية دالة تعبر عما خفي من المقاصد والدلالات.

تشكل لفظة «الأرض» في نص الشنفرى كلمة - شاهدة ترمز إلى المكان الرحب الذي يأوي إليه الشخص الكريم متنبذاً وفاراً من أذى الناس. ويقابل رحابة المكان هنا عند الشنفرى محدوديته وتناهيه هناك في بنية الشعر الذي تقيده رؤية القبيلة. فبقدر ما يمتد المكان ويتسع إلى درجة المطلق في رؤية الصعاليك، بقدر ما يضيق ويتناهى ويتقلص في مفهوم القبيلة الضيق كما تتقيد به الرؤية المركزية. ويكاد معنى القبيلة في الرؤية الجمعية يقابل معنى «الأهل والأهلون» في نص الشنفرى. فقد ألصق الشاعر صفة الأهلون بالوحوش التي اتخذها أهلاً بدلاً عن أهله من بني الإنسان. وبذلك يصبح كلاً من الذئب السريع والنمر المرقط، وأنثى الضبع المكسوة العنق بالشعر، أهلاً للشاعر بعد أن أسبغ عليها الشاعر صفات إنسانية وذلك في عملية حلول عجيبة تؤدي في النهاية إلى التطابق بين الإنسان الباحث عن براءته والوحش الذي يعيش على فطرته[19].

2-2 - وإلى جانب المكان الفيزيقي في الشعر الجاهلي يحضر أيضاً الجسد بكثافة باعتباره مكاناً لمجموعة من القيم المجردة والمفاهيم العقلية، التي يرمز إليها من خلال صور حسية ملموسة. سواء أتعلق الأمر بالرؤية الجمعية أم بنقيضها المتمثل في الرؤية الهامشية ذات البعد الفطري والإنساني كما تجسدت في شعر الصعاليك.

ففي رؤية الصعاليك تشكل الذات الفردية موضوعاً شعرياً، مما يجعل منه قيمة مهيمنة في شعر الصعاليك، حيث تحضر في صورة

معجم شعري يتضمن حقله الدلالي كل المعاني والصفات التي لها علاقة بالجسد - النحيل الذي يمثل عاملاً مساعداً للقيام بوظيفة خلقية تتجلى في قيمتي الهرب والفرار اللذين كانا يعتبران مصدراً للاعتزاز والفخر في هذه الرؤية، بخلاف الرؤية الجمعية التي ترى فيهما مصدراً للذل والعار. وهكذا تصبح النجاة أو الهرب في شعر الصعاليك فضيلة خلقية يكون مصدرها الجسد - العصب السريع الحركة.

يقول تأبط شراً مشيراً إلى ملامح هذا الجسد[20]:

إنِّي إذا خُلَّةٌ ضَنَّتْ بِنَائِلِهَا وأمْسَكَتْ بضَعِيفِ الوَصْلِ أحذاقِ
نَجَوْتُ مِنْهَا نَجائي من بَجِيلَةَ إذْ ألْقَيْتُ لَيْلَةَ خَبْتِ الرَّهْطِ أرْواقِي
لَيْلَةَ صَاحُوا وأغْروا بِي سِرَاعَهُمْ بالعَيْكَتَيْنِ لدَى مَعْدَى ابنِ بَرَّاقِ
كَأنَّمَا حَثْحَثُوا حُصًّا قَوادِمُهُ أوْ أمَّ خِشْفٍ بِذِي شَثٍّ وطُبَّاقِ
لا شيءَ أسرعُ منِّي ليسَ ذا عُذَرٍ وذَا جَنَاحٍ بِجَنْبِ الرَّيْدِ خَفَّاقِ
حتَّى نَجَوْتُ ولَمَّا يَنْزَعُوا سَلَبِي بِوالِهٍ من قَبِيضِ الشَّدِّ غَيْداقِ

يشدد هذا النص على بطل جديد، ميزته الهزال جسداً والخفة حركة. وهما قيمتان اثنتان تمثلان عاملاً مساعداً على الفرار والهجرة، بعيداً عن مكان الجماعة وقيمها، ويقف التأكيد على هاتين القيمتين الجديدتين نقيضاً لقيم الحرب المألوفة في النظام القبلي، حيث يكون الثبات على الشدائد والملمّات وعدم الفرار مصدراً للاعتزاز والفخر.

ولقد تولدت عن فضيلة النجاة والفرار في رؤية الصعاليك موضوعة الجسد التي كانت تركز على بعض الصفات التي من شأنها أن تجعل منه جسداً ذا قيمة مثلى. وكل الشعراء الذين ينتمون إلى طبقة الصعاليك كانوا يركزون على هذا النوع من الجسد.

فعنه يقول عروة:

أتهزأ مني أن سَمِنْتُ وأن ترى ... بوجهي شحوب الحقِّ والحقُّ جاهد

أقسِّم جسمي في جسوم كثيرة ... وجسمك موفور وزادك واحد

وعنه يقول تأبط شراً:

عاري الظَّنابيب ممتدٌّ نواشره ... مدلاج أدهم واهي الماء غسّاق

حمّال ألوية شهّاد أندية ... قوّال محكمة جوّاب آفاق

إنَّ ما يتميز به الجسد في رؤية الصعاليك هو الضمور والدقة، حتى يكاد يقترب من صفات الجن كما في التصور الجاهلي للعرب، حيث تتسم الجن بخصائص منها: الضمور والحركة والذكاء والفعل والتأثير.

إن هذه الخصائص هي ما يجعل من هذا الجسد أداة للأفعال ووسيلة لابتكار القيم والأفكار. ولعل هذا ما دفع بشعراء الصعاليك للربط بين هذه الخصائص والجسد - المذكر الذي يرمز في رؤية الصعاليك إلى الحركة والفعل. وبذلك يتضمن رمز الجسد - المذكر في هذه الرؤية دلالات متعددة يتناسل بعضها من بعض في توالد مطّرد وصولاً إلى الفكرة المولّد عند الصعاليك، تلك التي تتجلى في البحث عن الأفضل والتسامي عن الأرضي والاتجاه صوب الأعلى والمستقبل، كل ذلك يمكن استنتاجه عن طريق التداعي الذي يتم فيه الانتقال من معنى إلى لازمه يكون على هذا النحو:

الجسد - المذكر ← الحركة ← الأعلى ← الزمن المستقبل

أما صفات الجسد في الرؤية الجمعية فهي تحيل على الجسد المؤنث الذي يتميز بصفة الخصوبة والولادة. إنه جسد خصب، غني وولود. وبذلك يكون مناقضاً للجسد - المذكر.

فعن هذا الجسد يقول امرؤ القيس في معلقته[21]:

مهَفْهَفَةٌ بيْضَاءُ غيرُ مُفَاضَةٍ ... تَرتبُها مصْقولَةٌ كالسَّجَنْجَلِ
كبكْرِ مقانَاةِ البَيَاضِ بصُفْرَةٍ ... غَذَاها نَميرُ الماءِ غيْرِ المُحَلَّلِ
تصدُّ وتُبدي عن أسيلٍ وتَتَّقي ... بنَاظِرَةٍ منْ وَحْشِ وَجْرَةَ مُطفِلِ
وجيدٍ كَجيدِ الرِّئْمِ ليس بفاحشٍ ... إذا هيَ نَصَّتْهُ ولا بِمُعَطَّلِ
وفرعٍ يُخشِّي المتْنَ أسودَ فاحمٍ ... أثيثٍ كقِنْوِ النَّخلةِ المُتَعَثْكِلِ
غدائرُهُ مستشزراتٌ إلى العُلاَ ... تضلُّ المدارَى في مثَنًّى ومُرسَلِ
وكشْحٍ لطيفٍ كالجديلِ مُخَصَّرٍ ... وساقٍ كأنْبُوبِ السَّقيِ المُذَلَّلِ
وتَعْطُو برَخْصٍ غيرِ شثْنٍ كأنّه ... أساريعُ ظَبْيٍ أو مَسَاويكُ إسْحِلِ
تضيءُ الظَّلامَ بالعِشاءِ كأنّها ... منَارةُ مُمْسَى راهبٍ متبتّلِ
وتُضْحي فَتيتُ المسْكِ فوقَ فراشها ... نئُومُ الضُحى لم تَنْتَطِقْ عنْ تَفَضُّلِ

ففي هذه الأبيات النموذجية من معلقة امرئ القيس ترتسم معالم الجسد - الحلم في الرؤية الجمعية. ومن صفاته الخصوبة والاستقرار. وهاتان صفتان لا يستمتع بهما إلا كل مقيم وذو نعمة مشبع ومرتاح. خصوبة نحسها في ريش النعام والغدائر المسشرزات إلى العلا، واستقرار يرمز إليه بالبيض المكنون وبالمرأة نؤوم الضحى.

أما عن وظيفة هذا الجسد، فيقول الأعشى:

صفْرُ الوِشَاحِ، وملءُ الدِّرْعِ، بهْكَنَةٌ ... إذا تأتّى، يكَادُ الخَصْرُ ينخَزِلُ
نعْمَ الضَّجيعُ، غَدَاةَ الدَّجْنِ يَصْرَعُها ... للذّةِ المرْءِ، لاَ جَافٍ، ولا تَفِلُ
هِرْكُولَةٌ، فُنُقٌ، دُرْمٌ مَرافِقُهَا ... كأنّ أخْمَصَهَا بالشَّوْكِ مُنْتَعِلُ
إذَا تَقُومُ يضُوعُ المِسْكُ أصْوِرَةً ... والزَّنْبقُ الوَرْدُ، من أردانها، شَمِلُ

ما روْضَةٌ، من رياضِ الحَزْنِ، مُعْشِبَةٌ   خَضْراءُ، جادَ عَلَيْها مُسْبِلٌ، هطِلُ

يُضاحِكُ الشمسَ، منها كَوْكَبٌ شَرِقٌ   مؤزَّرٌ، بعَمِيمِ النَّبْتِ، مُكْتَهِلُ

يَوْماً، بأطْيَبَ مِنْهَا، نشْرَ رائحةٍ   ولا بأحْسَنَ مِنْهَا، إذْ دَنَا الأصُلُ

إن وظيفة هذا الجسد - كما توضحها الأبيات - تتجلى في الاستمتاع والخصوبة وإنتاج الأجساد. وهذا ما جعل رمز هذا الجسد مقترناً بصفة المؤنث بعد أن اكتسى صفة نموذجية جعلت منه جسداً - حلماً بالنسبة لبدو مرتحلين في صحراء جافة عقيم، وبذلك تكون هذه الصورة النموذجية مشحونة بظلال من المعاني تتداعى تترى، ويتفجر بعضها من بعض على هذا النحو:

الجسد - المؤنث ← الجسد - الحلم ← الطبيعة ← الخصب ← القعود ← النعيم

وبما أن هذا النعيم يرتبط ببنية اجتماعية وبنظام قبلي لا يعرف الثبات إذ كان في تنقل مستمر بحثاً عن عناصر الاستقرار - فإن لحظته الزمنية قد ظلت هي الأخرى خاضعة للتنقل والنسخ تبعاً لنظامها الاجتماعي الذي تتحكم فيه بنية التنقل والاستقرار. وهذا ما يفسر ارتباط هذه اللحظة بالزمن الماضي وبحيّز الذكرى المتلاشي.

الهوامش

1) La structure du texte aristique, Youri Lotman, p. 44.

3) نفسه، ص: 38.

3) نفسه، ص: 36.

4) نظرية اللغة الأدبية، خوسيه ماريا، ترجمة حامد أبو أحمد، ص: 85.

5) النص بناؤه ووظائفه، فان ديجك، العرب والفكر العالمي، ع 5، س 1989، ص: 76.

6) المكان ودلالاته، سيزا قاسم عيون المقالات، ع 8، س 1987، ص: 60 نقلاً عن Psychologie de l'espace, Paris 1972, p.p. 41-42.

7) La structure du texte artistique, Lotman, p. 311.

8) المكان ودلالاته، عيون المقالات، ص: 59.

9) ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل، ص: 8.

10) المفضليات، تحقيق محمد شاكر وعبدالسلام هارون، ص: 258.

11) جمهرة أشعار العرب، ص: 183.

12) مفاهيم نقدية، رينيه ويليك، عالم المعرفة، ع 10، س 1987، ص: 387.

13) المفضليات، ص: 28 وما بعد.

14) الرؤى المقنعة، كمال أبو ديب، الهيئة المصرية، 1986م، ص: 578.

15) مفاهيم نقدية، ص: 387.

16) نفسه، ص: 387.

17) شرح لامية العرب للعبكري، تحقيق محمد خير الحلواني، دار الآفاق.

18) منهج المعجمية، جورج ماطوري، ترجمة عبدالعلي الودغيري. منشورات كلية الآداب، الرباط، ص: 130 وما بعدها.

19) شعر الحقيقة محيي الدين صبحي، ص: 21 وما بعدها.

20) المفضليات، القصيدة الأولى.

21) ديوان امرئ القيس، ص: 15 وما بعدها.



ثقافة محقق التراث



إدريس الكريوي

كتاب الحماسة المغربية (مختصر كتاب صفوة الأدب، ونخبة ديوان العرب) لأبي العباس أحمد بن عبدالسلام الجراوي التادلي، كتاب هام جداً على عدة مستويات: الاختيارات الرائعة التي جمعها، والأغراض المتنوعة التي عالجها، والثقافة اللغوية والتاريخية والفلسفية التي ضمها، والجمالية الشعرية التي صيغ بها...

وقد كان محققه في مستوى هذا المؤلف العظيم، وعظمة المحقق الدكتور محمد رضوان الداية في هذا المؤلف وحده لا يمكن حصرها في ميزة واحدة، ومهما تحدثت عنها لا يمكنني أن أفيها حقها من العناية لأن ثقافاته المختلفة ومعارفه التي تزود بها لاقتحام غياهب هذا المؤلف قد أهلته إلى أن يكون في مستواه، وقد عودنا الباحث الأستاذ الداية على التحقيقات الجيدة لكثير من المؤلفات الأدبية الرائعة خاصة تلك التي يكون مؤلفوها من المغرب أو الأندلس. ومساهماته في النهوض بالأدب الأندلسي مع ثلة من النقاد والمصنفين أمثال الطاهر مكي وحسين مؤنس وهيكل والشكعة والركابي... عظيمة بدورها.

وتحقيقه للحماسة المغربية مجهود جبار يضاف إلى سجله «التحقيقي» الحافل، وقد أغنى به الخزانة العربية، وعرف به القارئ العربي الذي قلما يعرف عن أديب ومصنف مغربي يستطيع أن ينهض بعبء هذه المختارات، وعن فن الحماسة الذي يظن بعض القراء أنه حكر على المشرق، وعلى جامعين ملؤوا الدنيا وشغلوا الناس كالطائيين أبي تمام والبحتري في حماستهما، وحماسة الخالدين (الأشباه والنظائر) وحماسة ابن الشجري والحماسة البصرية... ومختارات أخرى كالمفضليات والأصمعيات وجمهرة أشعار العرب...

وقد قدم الدكتور الداية لمؤلفه بمقدمة في تسع وعشرين صفحة، عرف بها بصاحب الكتاب وبدرجته العلمية وشاعريته وبيئته الثقافية ونشأته.. ومختلف أدواره العلمية وخاصة مستواه في الحفظ مستنداً إلى آراء النقاد والمؤرخين والمصنفين للأدب فيه، ولمن ألف هذا المؤلف الضخم يعقوب بن يوسف بن عبدالمؤمن، وكيف تدرج في اختياره القصائد من العصر الجاهلي إلى عصر المؤلف، وتوسع في مختلف أرجاء المعمورة حتى وصل الأندلس وإن اختياره القصيدة أو القصيدتين أو أكثر - كما فعل بالنسبة للمتنبي والمعري وأبي تمام والبحتري وأبي العلاء... «كان أجمل ما قاله هذا الشاعر الذي اختار له:».

كما ذكر المحقق الصعوبات التي واجهته في اعتماد المخطوطة الأصلية، ومدى الجهد الذي بذله - وهو بحق جهد جبار - ومسلكياته لتبليغ هذا الشعر إلى القارئ المتعطش إلى

الجميل من الشعر، ووضح منهجه في التحقيق والشرح والتخريج والمناسبة، وعلاقة النص بصاحبه أو القرب منه، بعد ذلك تحدث عن عصر المصنف ونسبه وموطنه (تادلا) وشيوخه الذين روى عنهم كتاب الحماسة، وذكر ألقابه (شاعر بني عبدالمؤمن)، (وشاعر الخلافة) خلافة الموحدين، كما تحدث عن حظوته بمجالسة واهتمام الأمراء، وتحدث عن شعر الجراوي (الحماسي والهجائي)، وروافد هذا الشعر خاصة محفوظه من الشعر القديم الجيد منه بالتحديد. وفي معرض حديثه عن كتاب الجراوي، بين قيمته وسط ركام الاختيارات التي ازدهرت في عصره خاصة اختيارات الأعلم الشنتمري والبطليوسي وابن سعيد والشاطبي والبياسي ولم يفته أن يتحدث عن عنوان الكتاب، والاختلافات التي لحقته، والأسباب التي دعته إلى تلخيص الكتاب، والتسمية النهائية، وأبواب الكتاب.

كما علق المحقق على التصنيف الزمني الذي سلكه المصنف، وتفاوت أبواب الكتاب بين الكثرة والقلة. وعلى المحك الذي حكمه في الاختيار، وتميز القصائد وقيمة أصحابها، وتصرف المصنف أحياناً في ترتيب الأبيات، وقد أقره المحقق على ذلك «فكأنه يعيد بناء القصيدة في أبياتها المختارة بناء جديداً بحيث لا يشعر باختلال أو انقطاع أو تشتت، وهو ملمح لم أعرفه عند مصنف آخر فيما يختاره من أشعار الشعراء (يراجع نص لابن الرومي مثلاً)[1].

وتعرض المحقق إلى البعد التربوي والتعليمي الذي لجأ

إليه المصنف عند إكثاره من نماذج شعرية لشعراء مشهورين على حساب آخرين مغمورين، كما دحض الرأي القائل بأن الجراوي سلك مسلك أبي تمام في جمعه بانيا دحضه على اختلاف التصنيفين وعلى الحقبة الزمنية المحددة: الجاهلية والإسلامية والأموية عند أبي تمام واستمرار الحقبة إلى الأندلس عند الجراوي، مع أن المحقق لم ينف التقارب الطبيعي بين الحماستين.

وتصدى إلى نسخ الكتاب المخطوطة، وإلى المخطوطة المعتمدة[2]، ومواصفات المخطوطة المعتمدة وتنبيهاته على هذه المخطوطة.

وفي تواضع العالم الكبير يقدم مجهوده للقارئ راجياً أن يكون مقبولاً لديه «وتستطيع أن تقول أن هذا العمل الذي أقدمه بتواضع الذي يعرف وجوه تقصيره، هو شرح على الحماسة المغربية، وإحياء له، ووضع له بين أيدي القراء العرب ومتابعي العربية ومحبيها على صورة مقبولة إن شاء الله تعالى»[3].

أما أبواب الكتاب فهي:

1 - المدح وقسمه إلى قسمين: مدح النبي صلى الله عليه وسلم ومدح عادي «سائر المدائح». من ص 30 إلى ص 565.

2 - الفخر من ص 567 إلى نهاية الجزء الأول ص 777.

3 - المراثي من ص 779 إلى نهاية ص 892.

4 - النسيب من ص 983 إلى ص 1108.

وفيه أنواع: أوصاف النساء: ما قيل في الثغور - ما قيل في الشعور - ما قيل في حسن حديث النساء - ما قيل في العيون - ما قيل في تشبيه النساء بالروضة - ما قيل في وصف مشي النساء.

5 - الأوصاف من ص 1109 إلى ص 1212، وفيه أنواع: وصف الخيل - وصف السلاح - وصف الرماح والدروع - وصف الأقلام.

6 - الأمثال والحكم من ص 1213 إلى ص 1276.

7 - الملح من ص 1277 إلى ص 1334.

8 - ذم النقائص ص 1335 إلى ص 1396.

9 - الزهد والمواعظ من ص 1397 إلى الأخير ص 1440.

الفهارس الموضوعة في الكتاب هي:

أ - فهرس الشعراء.

ب - فهرس سائر الأعلام.

جـ - فهرس الشعر.

د - فهرس محتويات الكتاب.

فهرس الشعراء: حسب التصنيف الألفبائي، ومقابل كل شاعر وضع نجمة مصحوبة بأرقام القطع التي اختار المصنف لكل شاعر، وهذه الأرقام تجعل الإحالة على الشاعر وقصائده سهلة المنال، هذه القطع التي تتراوح بين قطعة واحدة لكثير من الشعراء ومائة قطعة وقطعة واحدة كما عند المتنبي (101).

فهرس سائر الأعلام: ضم أهم «أسماء الأشخاص والبلدان والقبائل والجماعات وأيام العرب مما ورد في الشعر وفي التحقيق والشروح»[4] وهي كذلك مصنفة حسب التصنيف الألفبائي.

فهرس الشعر: اعتمد في تصنيفه على قافية البيت الأول لكل قطعة مختارة وبحرها والصفحة اعتماداً على التصنيف الألفبائي مقدماً الحرف المكسور فالمضموم ثم المفتوح.

«1»

طريقته في تحقيق القطعة الواحدة

1 - يترجم للشاعر: اسمه - اسم الأب والجد، عصره - مولده - رحلته العلمية أو الأدبية الغرض الغالب عليه كشاعر - علاقته بالبلاط أو الخلفاء أو ببعض الشيوخ التي تلقى عنهم بعض صفاته الجسدية والأخلاقية، وبعض النوادر المتعلقة به إذا كانت متوفرة، وبعض الأحداث التي حدثت له في حياته العادية والأدبية: سجالات أو منافرات أو معارضات أو مهاجاة... - شعره (ديوان - أو مجموع - أو نتف في بعض المظان والمختارات).

2 - **المناسبة والتخريج**[*]: الأبيات المختارة في الديوان أو في بعض المصادر، وعدد أبيات القصيدة المشتملة على الأبيات، ومقطع القصيدة، ورقم الأبيات كما اختارها

المصنف وفيما إذا كان هناك بيت لم يرد في ديوانه، فإن المحقق يذكره، أو فيما إذا كان هناك بيت لم يذكره المصنف فإن المحقق يحدد رقمه.

3 - **الشروح**: تحمل الكلمة المراد شرحها، رقم البيت الذي وردت ضمنه، وهي شروح معجمية أحياناً وشروح معنى، وأحياناً يذكر ما يلي «يقول: كذا...» ويأتي بسطر أو سطرين لشرح المعنى، وتكون إعلامية تتحدث عن أعلام بشرية أو تاريخية أو جغرافية.

4 - **في الرواية**: يتحدث في هذه الخانة عن بعض الكلمات أو الأشطر كما وردت في الديوان، وأحياناً يذكر مبررات تصويبه لها ومبرر خطئها في الديوان.

5 - أحياناً يضيف عنصراً آخر يسميه (تعليق)، وهي مرحلة يعلق المحقق على تكرار الناسخ كلمة أو فعلاً، أو وضعهما موضع فعل أو كلمة أخرى سهواً، ويضيف المحقق قائلاً «وللناسخ في مثل هذا ما يشبه العادة»[6] ويقارن هذا البيت المضطرب مع الديوان منبهاً إلى ما ورد في الحاشية على الرواية.

إن الخطوات التي سلكها في التحقيق وهي ست قلما نجد من سلكها كلها، إذ أغلب المراحل التي يسلكها المحققون هي أربع كما عند أعظم المحققين عبدالسلام هارون ومحمود شاكر في تحقيقهما للاختيارات كالمفضليات والأصمعيات، وعند محمد محيي الدين عبدالحميد، والبرقوقي وعبدالمنعم خفاجي

وشوقي ضيف، وإن كان فخر الدين قباوة في كثير من الشروح والتحقيقات وخاصة في تحقيقه لديوان سلامة بن جندل بعد تحقيق شوقي ضيف - على صغر حجم الديوان - يبقى من المحققين الذين تجاوزوا الخطوات الأربع، وذلك بحكم اهتمامه بالنحو والصرف والإعراب والبلاغة.

وإذا كان أغلب هؤلاء المحققين يتفقون على ترجمة الشاعر وجو القصيدة والتخريج، والشروح وإن اعتبرت مراحل ثلاث فقط لأن (جو القصيدة والتخريج) تقابل عند الداية (المناسبة والتخريج) فإنهم قلما يضيفون خطوتي (التحقيق) التي هي إعادة نظر وغربلة للمعطيات التي جاء بها المحقق، وهي استدراكات توصل إليها المحقق بمجهود جبار آخر هو مجهول إعمال الفكر والنقد والاجتهاد والمقارنة، وتغليب المنطق على الرواية والتواتر... (والتعليق) الذي لا تقل أهميته عن محطة التحقيق لأنها محطة ترجع آراء الثقاة على الرواة والناقلين والناسخين وجامعي المأثور (غثه وسمينه).

ومن هنا جاءت أهمية تحقيق الدكتور رضوان الداية، وجاء الاهتمام به كمحقق وبإنجازه العظيم (الحماسة المغربية).

أهمية الشكل (ضبط النصوص بالحركات والتسكين) عند المحقق:

إن اهتمام المحقق بشكل الكلمات والحروف، بسط للقارئ عملية القراءة والتذوق، وجنبه الخطأ في شرح معاني الكلمات والأشطر والأبيات، خاصة عند تشابه حروف بعض الكلمات والأفعال والصيغ، وقد نجح المحقق في ذلك كثيراً،

لأن هذه التقنية المساعدة إذا وكل أمر القيام بها للناشر أو لشخص لا يعد إنجازه جزءاً من شخصيته وكيانه فإنها ستنقلب إلى سلاح يسيء للتحقيق أكثر مما يسعى إلى تبصير القارئ، والعديد من المحققين سقطوا وضيعوا إبداعهم وجهودهم لأنهم تقاعسوا عن شكل النصوص أو تركوا للمطبعة أن تتولى شكلها متسامحة في حركة أو حركتين، أو رامية بالحركات على الحروف جزافاً.

ومن مزايا الضبط/ الشكل عند الداية في تحقيقه هذا تعليم القارئ كيف يقرأ الأبيات بشكل سليم في المجلدين الضخمين برمتهما، وحتى في بعض الحالات التي تعتبر ضرائر شعرية لجأ إليها الشاعر لتحرير المعنى بكلمة ناقصة أو متصرف فيها.

فبدل شكل (ولو) بسكون واو (لو) وهو المألوف في القراءة العادية فقد كلف المحقق نفسه عناء شكل الواو بالفتح لتسهيلها ونقل هذه الفتحة إيقاعياً إلى نون (أن) مع عدم نطق همزة (أن) لأنه بحر الكامل يفرض هذا التسهيل، ولأن عدم التسكين يكاد يقلب البيت من الكامل إلى الطويل أو الشطر الأول من البيت على الأقل: يقول بلال بن جرير:

[ولو أن عبدالله فاخر من نرى فات البرية عزة وسموقا]

الحالة الأولى (أ) ولو ننعب/ دللاهفا/ خر من نرى

بفتح الواو متفاعلن/ مستفعلن/ متفاعلن

الحالة الثانية (ب) ولو أن/ نعبد للا/ هفاخ/ رمن نرى

بتسكين الواو فعولن / مفاعلين/ فعول/ مفاعلن

وهذا نموذج آخر لمسلم بن الوليد

[ولو أن في كبد السماء فضيلة لسما لها زيد الجواد فنالا]

والنماذج كثيرة كبيت أبي العتاهية على بحر المديد ص 263، وبيت ابن حنبل المري ص 305 وبيت أبي تمام ص 331، ويمثل بيت البحتري نموذجاً مماثلاً تماماً للبيت المقطع أعلاه.

فلو أن مشتاقاً تكلف فوق ما في وسعه لسعى إليك المنبر

فلو تنمش/ تاقاتكل/ لففوقما

متفاعلن/ مستفعلن/ متفاعلن

فلو أن/ نمش تاقن/ تكلل/ ففوقما

فعولن/ مفاعيلن/ فعول/ مفاعلن

وهذا نموذج آخر يبرز أهمية الشكل في قراءة الشعر وانتباه الدكتور الداية إلى هذه الأهمية خاصة بالنسبة للقارئ الذي لا يحسن العروض. وهو لذي الرمة في يائيته الشهيرة حيث يفتح نون حرف الجر (من) وستصبح همزة القطع في (آل) مداً للنون لفظياً وتصبح همزة القطع وصلية، فبدل (من آل) ستصير (منال) يقول الشاعر ص 193 وهو من الطويل:

من آل أبي موسى ترى الناس حوله كأنهم الكروان أبصرن بازيا

- ومن حسنات الضبط/ الشكل عند المحقق في هذا البيت لسعد بن أبي وقاص ص 568:

ألا هل أتى رسول الله أني حميت صحابتي بصدور نبلي

وهو بيت من الوافر، وقد شكل الأستاذ المحقق لام (هل) واضعاً فتحة عليها بدل سكون، ونزع الشكل عن همزة القطع، لأنها لن تذكر في الإيقاع (لن تلفظ)، وأطلع القارئ على القراءة السليمة أما تسكين اللام وفتح الهمزة فلا شك أنه سيوقع القارئ في اضطراب إيقاعي.

ألا هل / أتى رسو / للاه أنني

0- 0-- / 0-0- - / 0-0-0-0-

فعولن / مفاعلن / مستفعلاتن

وهو تقطيع غريب كما يبدو إذ لا ينتمي إلى أي بحر من البحور، بينما يؤدي التقطيع السليم الذي يعتمد التلفظ التذوقي إلى الانتماء الصحيح إلى البحر الذي يتضمن البيت وهو الوافر.

ألا هلتا/ رسوللا/ هأنني

مفاعلتن/ مفاعلين/ فعولن

اعتماد التدوير في تقطيع الأشطر إجرائياً:

في هذه التقنية نجح المحقق إلى أبعد حد، وذلك عندما رصد التدوير في الأبيات التي توزع فيها الكلمة بين شطري البيت، والنماذج كثيرة جداً في المجلدين معاً، وقد تحدث في المقطوعة الواحدة عدة مرات، ولا سبيل إلى حصر النماذج فهي كثيرة، ولكن سأتطرق إلى نماذج نوع فيها اهتمامه بهذه الحالة.

أ - تقسيم الكلمة بين الشطرين (الحالة العادية)، كقول ابن الزبعري ص 80.

يشهد السمع والفؤاد بما قلـ ت، ونفسي الشهيد وهي الخبير

ب - فك أدغام الكلمة ونسبة السكون للشطر الأول والمتحرك للشطر الثاني، كقول بشار بن برد:

[يسقط الطير حيث ينتثر الحبـ ب وتغشى منازل الكرماء]

فكلمة (الحب) قطعت تقطيعاً عروضياً، وبشكل تعليمي يساعد القارئ على تحديد الشطر وقد يتعمده المحقق عندما يتكرر النموذج. وفي بيتين متتاليين كما في قول أبي العلاء المعري ص 881.

ولنا المريخ من حدثان الد دهر معطف وإن علت في اتقاد

والثريا رهينة بافتراق الشب شمل حتى تعد في الأفراد

وهذا العمل - في نظري - من تقنيات التحقيق التي يجب أن تحتذى، ولم أعثر لها على أثر عند غير المحقق الأستاذ الداية.

ج - الاحتفاظ (بأل) التعريف وحدها في الشطر الأول وبقية الكلمات (الكلمة برمتها نكرة) في الشطر الثاني، والنماذج كثيرة كذلك فهذا نموذج للعباس بن عبدالمطلب من المنسرح ص 46:

[وأت لما ولدت أشرقت الـ أرض وضاءت بنورك الأفق]

وهذا نموذج آخر لأبي تمام ص 351:

[بكريها، علويها صعبيها الـ حصني شيبانيها الصنديدا]

د - ومن تقنياته الرائعة لضبط التدوير وضعه نقط فاصلة بين الشرطين لتأكيد وتماسك الشطرين على شاكلة النثر، والنماذج في المجلدين عديدة قد تتكرر في المقطوعة الواحدة أكثر من خمس مرات لحضور التدوير فيها بنفس الحجم كما في قصيدة الأعشى على المتقارب ص 152:

وبيداء يلمع فيها السرا ... ب لا يهتدي القوم فيها مسيرا
قطعت إذا سمع السامعو ... ن للجندب [الجون] فيها صريرا
إلى ملك كهلال السما ... ء أزكى وفاء ومجداً وخيرا
طويل النجاد رفيع العما ... د يحمي المضاف ويعطي الفقيرا

مزايا منهجية أخرى في الكتاب

يتميز هذا التحديد أيضاً بمجموعة من الخصائص التي قلما تجتمع في كتاب محقق، وإن وجد بعضها في تحقيق ما فإنها قليلة وعبارة عن نتف هنا وهناك، وقد يجيء عن طريق الإحالة أو الاستشهاد لا عن طريق اجتهاد المحقق... ومنها:

معرفة المحقق بلهجات العرب قديماً وهي (ثقافة) تساعد على فك مغالق النص فكلمة (ذو) عند الطائيين تعني (الذي) لا (صاحب) كما هو مألوف، يقول أبو تمام ص 344.

[أنا ذو عرفت فإن عرتك جهالة فأنا المقيم قيامة العذال]

وكلمة (هوي) تقابل هواي، «وهي لغة هذيل»، فهم يقولون: تقي وعصي، أي تقاي وعصاي، يقول أبو ذؤيب الهذلي:

سبقوا هوي وأعنقوا لهواهم فتخرموا ولكل جنب مصرع

الاهتمام العروضي: حيث ينبه إلى خطأ المصنف عند نقله إن على المستوى العروضي، أو أي مستوى آخر، فعلى المستوى العروضي نجده يعلق على المصنف عندما يرى بيتاً شعرياً أو شطراً منه مضطرباً مثل ما قام به تعليقاً على بيت أبي تمام ص 345:

كالغيث ليس له أريد غمامه ولم يرد به من التهطال

حيث شعر بأن التفعيلة الأولى في الشطر الثاني (متفاعلن) = (مستفعلن) تحتاج الكلمة الموازية لها إلى ألف، إذ بدل (ولم يرد) = مفاعلن، ستصبح (أو لم يرد) = مستفعلن والبحر من الكامل.

وفي تعليقه على بيت الشاعر: ص 1264.

من تحلى بغير ما هو منه فضحته شواهد الامتحان

يقول «همزة (الامتحان) للوصل، واضطر الشاعر إلى نبرها لإقامة وزن الخفيف».

الاهتمام اللغوي والنحوي: يستند المحقق على شروح

الشارحين عند التباس المعنى على القارئ، وعندما يصبح الشرح المعجمي غير واف بالمقصود، مثل استشهاده بشرح المرزوقي لبيت أبي تمام. ص 346.

تفرج عنهم الغمرات بيض جلاد تحت قسطلة الجلاد

يقول المحقق [«قال المرزوقي: «أ] تكشف النوائب والشدائد عنهم رجال كرام أجلاد تحت غبار المجالدة أي المضاربة»]، والنماذج كثيرة في هذا الصدد.

وهذا نموذج آخر فقط للتدليل على اهتمام المحقق بالجانب اللغوي في «مهنة» التحقيق، وهو استمداده قول الثعالبي معلقاً على بيت ابن الرومي أثناء توظيفه لكلمة (الأترج) يقول [قال الثعالبي: «أول من شبه الممدوح بالأترج ابن الرومي فقال وأحسن...» وهو مأخوذ من قول النبي صلى الله عليه وسلم: «مثل المؤمن الذي يقرأ القرآن مثل الأترجة: ريحها طيب وطعمها طيب»] ص 442. والبيت هو:

[كأنكم شجر الأترج طاب معاً حملاً ونوراً وطاب العود والورق]

أما تدخلاته النحوية فكثيرة على غرار المحققين الآخرين وإن تميز عنهم في التحقق من العبارة أو التركيب، خاصة وأن المحقق يتدخل بها لفك الالتباس على القارئ مستنداً إلى القاعدة النحوية لقوله معلقاً في بيت أبي تمام على كلمة (مقتدراً) التي جاءت منصوبة وهي ملتبسة فعلاً على القراء:

[يهني الرعية أن الله مقتدراً　　أعطاهم بأبي إسحاق ما سألوا]

والمحقق يبدد حيرة القارئ الذي يتبادر (الخبر) إلى ذهنه، فهو لم يخبر عن قدرة الله عز وجل لأن ذلك متحقق، وهو في ذهن الشاعر، وإنما الإخبار يكون بإعطائهم ما سألوا بواسطة أبي إسحاق وهي (كنية المعتصم)، وهنا التدخل يتضح في قوله «مقتدراً: حال».

الإهتمام النقدي: ومن مزايا منهجية المحقق في التحقيق تحريه الخبر النقدي الأدبي فعند حديثه عن شاعر ما يتحرى الاستشهاد النقدي الملائم، كاستشهاده برأي ابن المعتز في مرثية محمد بن مناذر في عبدالمجيد بن عبدالوهاب الثقفي، ويعتبرها معارضة لقصيدة أبي زبيد الطائي يقول المحقق: [«قال ابن المعتز: «ومرثيته في عبدالمجيد قد سارت في الدنيا وذكرت في المراثي الطوال الجياد، وهي فحلة محكمة فصيحة جداً، وقد عارض بها أبا زبيد الطائي»] ص 841.

وقد أثار انتباه القارئ إلى حسن التخلص عند المتنبي من غرض الغزل إلى غرض المدح، وهو بذلك قد أبان عن حس نقدي يساعد في التحليل يقول «تخلص أبو الطيب في هذا البيت من غرض الغزل إلى غرض المدح، يقول: للبين فينا عند وداعنا لهم كعمل رماح سيف الدولة في أعدائه» والبيت هو:

[فودعهم والبين فينا كأنه　　قنا ابن أبي البيجاء وفي قلب فيلق]

الإهتمام بالأنساب والأمثال والنوادر:

إن الاهتمام بالنسب شيء عادي في تحقيق المحققين، وهو عند المحقق رغم تكراره يتميز بتحريه وضبطه ومقابلاته الآراء، وهذا نموذج واحد من مجموعة من النماذج ذكره عندما تحدث عن ترجمة أرطأة بن سهيبة، يقول في الصفحة 830 «أرطأة بن سهية: وسهية أمه، وهو: أرطأة (ويسهل إلى أرطأة) بن زفر بن عبدالله، بن ذبيان. وغلب عليه نسب أمه لأنها كانت زوجة لضرار بن الأزور ثم صارت إلى زفر وهي حامل بأرطأة من ضرار، فلما ترعرع أرطأة جاء ضرار إلى الحارث بن عوف فقال: [يا حارث أفكك لي بني من زفر].

وأحياناً يوظف المثل والحكمة للتعليق على بيت من أبيات شاعر ما، فعند تعليقه على بيتي الشاعر عبدالله بن يزيد الهلالي وابن زيدون التاليين:

ابن يزيد الهلالي ← [الجد أنهض بالفتى من عقله فانهض بجد في الحوادث أو ذر]

ابن زيدون ← [ولكم أجدى قعود ولكم أكدى التماس]

يقول المحقق «نهج الشاعر في هذا الشعر على نهج من يزعم أن حياة الإنسان واقعة تحت تأثير «الظروف المواتية» و«ضربة الحظ» و«الفرصة السانحة» وأن هذا وما شابهه أهم من العمل والكد كقول ابن زيدون [ولكم أجدى قعود...].

وأحياناً يحيل على مرجعية المثل بعد التعليق، مثلما فعل عندما علق على بيت المعري:

[قد يدرك الساعي لباريه رضا ورضا البرية غاية لا تدرك]

يقول: «والبيت نظم لكلمة ذهبت مثلاً، من كلام أكثم بن صيفي حفظتها كتب الأدب والأمثال والحكم، وهي قوله: «رضا الناس غاية لا تدرك» ينظر مثلاً مجمع الأمثال 2-300، وأمثال العسكري 1: 493»(7).

أما النوادر التي نعثر عليها في الكتاب فكثيرة، وأعني بها نفائس المعلومات التي لا يتوصل إليها إلا بجهد جهيد، وقد أفادت القارئ كثيراً، وتجلت في مجالات عديدة كذلك، ومن هذه النوادر التي قلما يعرفها المحققون والمصنفون بله النقاد والقراء العاديون، تنقيبه على نعت عرف به أبو إسحاق بن خفاجة وهو [جنان الأندلس] بتشديد النون، أي بساتينها وذلك لكثرة ارتباطه بوصفه الطبيعة الأندلسية، وكذا تسمية نهج ابن خفاجة (بالمذهب الخفاجي) لسلوك الناس مسلكه، وإلفات القارئ إلى نعت يوصف به أو يلقب به سيف الدولة وهو ابن أبي الهيجاء وقد استمده المحقق من بيت شعري للمتنبي:

[نودعهم والبين فينا كأنه قنا ابن أبي الهيجاء في قلب فيلق]

وهذا يجرنا إلى إحالات المحقق الجيدة على كثير من

القصائد والثقافات والفلسفات والأماكن والأعلام والقضايا اللغوية والنحوية والمعلومات التاريخية.

الإحالات الجيدة: ومن هذه الإحالات، تنبيه القارئ إلى خطة المصنف إيجابياً أو سلبياً، كقوله في بيتين شعريين لعمر بن أبي ربيعة تكررا في الاختيار (664) سبق في القطعة المرقمة [503]، وعاد المصنف فاختار البيتين (38 و39) من القصيدة هنا، وهو بذلك يعلق بشكل ذكي على عمل صاحب الحماسة ويشيد بأسلوبه الانتقائي.

وتتبين من بعض إحالاته الجيدة هذه حضور بديهة المحقق، فعند التعرض لشرح لغة بيت ما يستحضر ما يشبهه من الأبيات على المستوى المعنوي فيحيل عليها، فأثناء تعرضه لشرح بيت حسان بن ثابت:

[تقطع فيه منزل الوحي عنهم وقد كان ذا نور يغور وينجد]

يقابله ببيت الأعشى، فيقول «ومثله قول الأعشى:

[نبي يرى ما لا ترون وذكره أغار لعمري في البلاد وأنجدا]

انظر القصيدة ذات الرقم [47])[8].

ومن هذه الإحالات تتبع ورصد الروايات من حيث الاختلاف في عدد أبيات القصائد والانتباه إلى الأبيات التي لم يروها المصنف، والنموذج بعض أبيات سليمان بن قتة العدوي في روايتها وفي عدد أبياتها والأبيات في المصادر ولم يروها المصنف»، وذكر خمسة أبيات أخرى في الصفحة 800.

وهذا نموذج آخر يرصد فيه اختلاف نسبة الأبيات إلى مجموعة من الشعراء، يقول عندما ذكر مناسبة وتخريج قصيدة حسان بن ثابت البائية:

[لا يبعدن ربيعة بن مكدم وسقى الغوادي قبره بذنوب]

يقول المحقق «والأبيات متنازعة بين حسان بن ثابت وعمرو بن شقيق، وضرار بن الخطاب الفهري ومكرز بن فحص العامري، وابن سلام يقول: الصحيح أن هذه الأبيات لعمرو بن شقيق»(9).

ومنها مقابلة المحقق بعض الأبيات بمثيلاتها في الشعر القديم بشكل «تناصي» كمقابلته بيت التهامي:

[ما بال طرفك لا ينجي رميته كأنما هو رام من بني ثعل]

ببيت امرئ القيس:

[رب رام من بني ثعل متلج طفيه في قتره]

ص 1029.

رغم اختلاف بحري القصيدتين الأولى على البسيط والثانية على المديد.

ومنها الدقة في الإحالة على القصيدة أو الشاعر مثل قوله عن لبيد لبيد بن ربيعة: سبقت ترجمته في القطعة [46]. وقوله عن الحسين بن مطير «سبقت ترجمته في القطعة 164، وعن عروة بن حزام «وستأتي ترجمته»(10).

ومنها بحثه وتنقيبه المجهد عن الشاعر أو الأبيات، وهذا نموذج ورد في الحماسة هكذا قال آخر:

[قد سمعتم أنينه من بعيد   فاطلبوا الشخص حيث كان الأنين]

وبعد التنقيب والبحث في (المناسبة والتخريج) يقول «الأبيات المختارة لديك الجن الحمصي في ديوانه (179) برواية مختلفة جداً»[11]. وذكر الأبيات كما وردت في ديوان ديك الجن وبين اختلافها أبيات أو أشطراً عن الحماسة.

ومنها تضافر معارف المحقق وثقافته، ففي أثناء شرحه لبيت بشار بن برد:

وكأن تحت لسانها   هاروت ينفث فيه سحرا

يعلق على كلمة (هاروت) مستشهداً بآراء بعض الصحابة لأن الاختلاف باد في شخص (هاروت) هل هو ملك (كما روت) أم أنهما معاً مجرد ساحرين. يقول «هاروت: أحد الملكين اللذين أنزلهما الله إلى الأرض يعلمان الناس السحر، ابتلاء من الله للناس، وقال ابن عباس، هما ساحران كانا يعلمان الناس السحر»[12].

ومنها تدخل المحقق بين الفينة والأخرى مسلحاً بثقافة متميزة تخول له التعليق على (علم) أو (مكان). وتجلت هذه المداخلة في اختلافه مع المصنف في نسب بعض الأبيات إلى ابن دراج القسطلي، باعتبار نسب القسطلي يحمله مجموعة كبيرة من الشعراء، وليس ابن دراج وحده يقول: «ونحن نعلم أن هنالك شعراء أندلسيين آخرين يحملون هذه النسبة مثل أبي

الوليد القسطلي، وإدريس بن اليمان الذي كان أصله من قسطلة الغرب، وإن كان ينسب إلى جزيرة يابسة لطول مقامه بها، على أننا نرجح أن المقصود بهذه النسبة في كتاب ابن بسام هو ابن دراج». ويضيف معلقاً: «ويلاحظ أن مصنف الحماسة المغربية لم يزد على أن قال «وقال القسطلي» ولم يشتهر بالقسطلي في شعراء الأندلس غير ابن دراج نفسه. وقد اختار له في كتابه أيضاً بعنوان «القسطلي»[13].

ومنها بحثه الدائم وتحريه الدقة أكثر إلى درجة الوصول بتاريخ العلم أو المكان إلى العصر الحاضر كبحثه الدؤوب عن أصل الشاعر منصور الفقيه حيث يرده إلى رأس العين يقول (وهي اليوم رأس العين) في الجزيرة الشامية»[14].

ومنها تقديمه بعض المصطلحات التحقيقية بهدف تعليمي يساعد القارئ على التعمق في فهم معاني الكلمات أو الأشطر الشعرية... فهو يقدم عنواناً سماه (تحقيق) مع أن عمله كله يعتبر تحقيقاً، ولكن القصد منه هو التحقيق من كلمة اعتبرها محقق ديوان أبي تمام كلمة أخرى فقد صحف هذا المحقق كلمة (يخطوك) بالخاء وجعلها (يحظوك) بالحاء مع نقل نقطة الحاء إلى الطاء، راداً الصواب إلى القياس اللغوي [في الديوان «فاسلم ولا ينفك يحظوك الردى» كأنه من الحظوة، ولا معنى له هنا، وهو تصحيف لـ «يحظوك» وكأن محقق ديوان أبي تمام لم يفطن إلى أن الفعل من (خطأ) يأتي على فعلت وأفعلت...»[15].

وكذلك عندما أراد التحقق من بيت محمد بن بكار الموصلي الذي جاء في ديوان الكميت على وجه آخر حيث يذكر الداية بيت الكميت ويعلق عليه بأنه (لا معنى له، وقرأته كما أثبت في المتن. ورسم الكلمتين الأوليين في النسخة المخطوطة: (لا السملو القباج)، أما بيت الموصلي فهو:

([لا السملق الفياح] يمنع هارباً   في البعد منك ولا البناء مترس)[16]

كما يقدم عنواناً آخر سماه (تعليق)، وهو لا يختلف عن (تحقيق)، والهدف منه تعليمي كذلك وهو رد الكلمة إلى الصواب اعتماداً على المعجم، ودحض الادعاء بأن الكلمة مثلاً اسم مكان، لأن البيت لا يعبر عن مكان بل عن معنى معجمي فكلمة (قونس) هي الأصح وليست (قومس)، والأولى تعني أعلى الخوذة. أما قومس فهو اسم مكان في نظر محقق ديوان البحتري، يقول الدكتور الداية [اختار محقق ديوان البحتري في هذا البيت في (قومس قد أغار فيه كوكب) بالميم وشرحه على اعتبار المقصود اسم مكان، ولا يستقيم به المعنى، وهو لا يجري مع السياق، وليس هنا - من البيت موضع ذكر المكان. والبيت هو:

ما إن ترى إلا توقد كوكب   في قونسه قد غار فيه كوكب[17]

تقنينات توضيحية: أحياناً يلجأ المحقق إلى ذكر الصورة التي وردت عليها العبارة في الديوان مثل قوله معلقاً على البيت الثالث عشر للبحتري [رسم الأصل للشطر الثاني: «في أن تجود أتبنه في عتبه» ولم تظهر الكلمة التي رسمها في

الديوان: «أبته» وكلمة تجود مهملة الحرف الأول وحري أن يكون البيت:

كم آمر ألا يجود، وعاتب   في أن يجود ابته في عتبه

أو تكون كلمة (أبته) مصفحة أو محرفة(18).

تذكيره بالبيت السابق أو اللاحق عند تعليقه على الأبيات (وهي تقنية مألوفة عند المحققين نجدها عند هارون وشاكر في المفضليات والأصمعيات) ليثير انتباه القارئ إلى الترتيب السليم للقصيدة في نماذج كثيرة(*).

ومقابلاته المتعددة لعناوين القصيدة من خلال عدد النسخ المختلفة للديوان، يقول «وعنوان القصيدة في الديوان: قال يرثي أبا العباس بن ميكال أخا الشاه» وفي إحدى نسخ الديوان: «قال يمدح الشاه بن ميكال»، وفي أخرى: قال يرثي أخا الشاه بن ميكال ويمدح الشاه»(19).

وإذا جاءت في بيت من الأبيات حادثة معينة لا سند تاريخياً لها أو علماً من الأعلام لا مصدر تاريخياً له، يضع علامة استفهام بجانب البيت الذي يتضمن هذا العماء والإبهام (؟) أو بداخله.

ورموا ببائقة الفراق فإنها   سلم السهاد وحرب يوم السلم (؟)

فحرب يوم السلم في نظره كمحقق لا سند لها.

أو قد يضيف إلى ذلك تعليقاً في الهامش يبرز صحة ما يقول، فهذا النموذج لشاعر مجهول يوضح ذلك:

[حتى إذا بعدوا [صبيحة] بينهم   ذهبوا بمهجة شائق ومشوق]

يقول «في الأصل المخطوط: «حتى إذا بعدوا لصحة بينهم» وفيه اضطراب، وما بين معقوفين مقترح»[20].

تصحيح اضطراب بعض الأبيات حيث يهتدي إلى تقويمها وردها إلى أصولها، وهذا ينم عن حس نقدي وعروضي كذلك، ويضطر إلى وضع الكلمة المحذوفة بين معقوفتين [ ] فهذان بيتان لشاعر غير معروف جاءا على الشكل التالي:

فلو كان زيد في صلابة جلمد ولكنما الجلمود لا شك دونه

لاقنتموه عندكم له ويرضى بما ترضون إذ تعسفونه

وفي التصحيح نجد الكلمة الناقصة هي [بالذي] وقد أضافها المحقق:

لأفنيتموه [بالذي] عندكم له ولكنما الجلمود - لا شك - دونه

يقول «اضطرب البيتان الأخيران، واهتديت إلى تقويمهما كما أثبت وصورتهما في الأصل[21] والبيت الذي قبله كذلك جاء مضطرب الأشطر.

فلو كان زيد في صلابة جلمد ويرضى بما ترضون إذ تعسفونه

وأحياناً يستعين المحقق للاستدراك أو إثبات مقولته بمقالة نشرها في كتاب آخر (مرجع آخر) أو مجلة أو جريدة كصحيفة (الأسبوع الأدبية) السورية، خاصة في شأن نسبة قصيدة لامية للسموأل، أو لعبدالرحيم الحارثي، حسب ادعاء ابن سلام وأبي الفرج وقد بسط القول في صحة إثباتها للحارثي دون غيره، استناداً إلى بيت 18 من القصيدة الذي يثبت أن القصيدة ليمنى وهي الحارثي، وعلى بيتين يدلان

على قتل جعفر بن علبة الحارثي ثأراً، كما استند في قلة بني عامر بن صعصعة على ابن حزم.

كما قد يقحم شخص في التحقيق والإحالة «ينظر دراستنا عنه [ابن زيدون رؤية في الشخصية ودراسة في الفن] »[22].

كما جاء تحقيقه معبراً كذلك على مزيد من الاجتهادات وذلك من خلال اكتشافه لكنى وألقاب بعض الشعراء أو تسمية بعض الأماكن من داخل البيت الشعري على خلاف النموذج الذي رأيناه سابقاً (اكتشاف لقب سيف الدولة...)، لأن هذه النماذج قصد منها الاستكشاف بهدف استقامة الكلام، كوصوله إلى معرفة كنية عمرو بن عجلان النهدي من خلال بيته الشعري:

وفي عروة العذري إن مت أسوة وعمرو بن عجلان الذي قتلت هند

يقول «كني عن اسمه باسم عمرو ليستقيم له الكلام»[23].

واكتشافه نعت التمتام الذي اتصف به يزيد بن أسيد السلمي من قصيدة ربيعة الرقي من خلال ورود الكلمة في البيت الثالث منها:

فلا يحسب التمتام أني هجوته ولكنني فضلت أهل المكارم

يقول المحقق [قوله «التمتام» إشارة إلى عيب في نطق

يزيد بن أسيد وهو التردد في حرف التاء، ولقبه بذلك المبرد»[24].

وقد يأتي اكتشافه للشخصية لإزالة بعض الشكوك من خلال ضبطه لشخصية الشاعر سابق البربري حيث يظن أغلب القراء أنه فعلاً بربري، بعد أن رده إلى نسبه من موالي بني أمية يقول «والبربري لقب له ولم يكن من البربر»[25].

أو لإزالة شكوك القراء، وحتى النقاد والمحققين عندما تتداخل شخصيتان، مثل تداخل اسمي الشاعرين الأخوين الخالديين، لأن شعر أحدهما كان يلتبس على القارئ، فلا يحسم في نسبته إلى أبي بكر محمد المتوفي سنة 380هـ أو إلى أخيه أي أبي عثمان سعيد المتوفي سنة 390هـ يقول الداية [قال الدكتور الدهان - رحمه الله - في مقدمة ديوان الخالديين (م: 10): «أن أحدهما كان ينظم الأبيات وتسير بين الأدباء باسم الخالديين فيختلط الأمر وتشتهر باسمهما جميعاً فكأنها شخص واحد وشاعر واحد»[26].

الاستشهاد القرآني: وقد وظف المحقق الاستشهاد القرآني في كثير من المواضع، هذا واحد منها يدل على حسن استشهاده ومعرفته بالمعاني المتشابهة، وأحياناً لتوضيح استمداد الشعراء من معين القرآن الكريم الذي لا ينضب أبداً، وهو الذي جاء أثناء تعليقه على بيت أبي الفضل بن شرف يقول فيه الشاعر:

تستزل الكف عن صفحتها   فهي منها في صعيد زلق

يقول المحقق[27] «يقول مستشهداً في البيت اقتباس قرآني، من قوله تعالى في سورة الكهف (فتصبح صعيداً زلقاً) 40/18.

الأمانة العلمية[*]: وافضل ميزة في الكتاب وفي عمل المحقق وسلوكه الأدبي عامة هو الأمانة العلمية والتواضع العلمي، وقد تجلى في كثير من المواضع، حيث يكرر جملاً وصيغاً توضح عدم عثوره على المرجع أو البيت أو الأبيات في مصدر من مصادره المعتمدة، وبأسلوب مختلف أحياناً: «لم أجدها في المصادر التي اعتمدت عليها (ج 2 ص/ -791-793 789...)

ليس النص في مصادري التي رجعت إليها ج 2 ص 957

لم أجد القطعة في مصادري المعتمدة ج 2 ص 947

لم نجدها في مصادرنا التي اعتمدنا عليها ج 2 ص 984

وهذا قلما نجده في تحقيق أغلب المحققين.

«2»

على أن هذه الحسنات المنهجية الرائعة والمختلفة والمتعددة، لا يجب أن تنسيها بعض الملاحظات على المؤلف (الحماسة المغربية) وعلى التحقيق الذي منحه هذه القيمة وهذا الجلاء (التجلي) وعرف به، وأدخله الخزانة الأدبية العربية من

بابه الواسع. وهذه الملاحظة منها ما انصب على الأخطاء المطبعية، أو بعض الأخطاء اللاإرادية، ومنها ما ينصب على بعض التقنيات والمصطلحات والمعاني، ومنها ما ينصب على أخطر عنصر في التحقيق ألا وهو الإيقاع (التدوير - اضطراب الإيقاع العروضي - نسبة بعض البحور خطأ إلى بحور أخرى...) وهذه «الهفوات» منها ما يتحمل المحقق فيها قسطاً لا بأس به من المسؤولية وهي المتعلقة بنسبة القطع إلى بحور لا تنتمي إليها، وهذا ليس خطأ مطبعياً لأن المحقق في فهرس الشعر قد أقر انتماءها إلى تلك البحور كما سنرى ذلك.

ومنها ما يتحمل المحقق نصيباً من المسؤولية فيه أو يتحمل بعضها فقط وتجلى ذلك في الأخطاء المطبعية أو التي تبدو أنها كذلك بمبررات قوية أو معتدلة.

الأخطاء غير الإرادية

سكوت المحقق على بحر قصيدة أبي الغول الطهوي وهو من الوافر مع أنه قد كرس مجهوده الكبير لهذه النقطة بالذات، وهو سهو أو نسيان أثناء الطبع والبيت هو:

فدت نفسي وما ملكت يميني   فوارس صدقوا فيهم ظنوني

ص 289

- اعتبار التاء بدل الهاء، وهذا قد يكون مجرد خطأ

مطبعي كذلك، مثل اعتبار كلمة (مغانية) بالتاء بدل (مغانيه) وهي الأصح في بيت أبي تمام ص 332:

تكاد مغانيه تهش عراصها فتركب من شوق إلى كل راكب

أحياناً يتكرر شرح كلمة في التحقيق، ويختلف الشرح كذلك مع أن الأصوب أن يكون واحداً فكلمة (مقالب) أحياناً تشرح بأنها جماعة من الخيل ما بين الثلاثة إلى الأربعين ص 521 وأحياناً بمعنى زهاء الثلاث الثلاث مئة من الخيل ص 528، وأحياناً بمعنى جماعة الخيل دون تحديد ج 1 ص 600.

سكوت المحقق - رغم إصراره على الشكل - عن شكل بعض الكلمات أو بعض الحروف النهائية فيها فـ (هم هم) في بيت أبي الطمحان القيني كان من الأفضل أن تشكل ميم الضميرين معاً بدل الاكتفاء بشكل هائهما فقط، لأن الشكل التام يساعد القارئ على تحديد العروض (مفاعلن) ويجنبه الاضطراب الذي يحدثه خلو الضميرين من ضمتي الضميرين.

وإني من القوم الذين هم هم إذا مات منهم سيد قام صاحبه[28]

ومن هذه الأخطاء اللاإرادية، تغيير شكل (ألا) إلى (إلى) في بيت شعري لأبي بكر بن جهاد:

ألا إنما الدنيا بلاء وفتنة حلاوتها شيبت بصاب وعلقم

وهو من الطويل، ويبدو أنه خطأ مطبعي لأن الاستثناء

(إلا) لا يأتي مع الوثوقية والتأكيد (إنما) بل يأتي معه الاستفتاح (ألا).

ومن الأخطاء اللاإرادية التي تجلت في نهاية الجزء الثاني على الخصوص الإحالة غير المضبوطة وتكررت عدة مرات كقوله:

سبقت ترجمته في القطعة [ ] وسكت عن رقم الاختيار ج 1182.

سبقت في المختار برقم [ ] ج 2 ص -1258 -1259 -1260 1255 -1256 -1257.

ومنها أيضاً هذا الخطأ المطبعي - وأجزم بأنه مجرد خطأ مطبعي - حيث يتضح من بيت للحمدوي أن فتح فاء (وقف) في الشطر الأول، أن الضرب (وانصرف) بالسكون يقتضي التوازي، وعليه فيجب أن تكون العروضة كذلك مسكونة (يكن وقف). وأن الوقوف على المتحرك لا يتم في النثر فبالأحرى على الشعر:

{ليته لم يكن وقف عذب القلب وانصرف][29]

وهو من مجزوء الخفيف.

ومن هذه الأخطاء اللاإرادية ما يدخل في منهجية المحقق، وهي تكاد تدخل في إطار السهو حيث ينشغل المحقق بالأهم مثلاً، وهذا نموذج يوضح ذلك، ففي الوقت الذي ترجم المحقق لعمرو وحاتم وإياس في بيت أبي تمام.

إقدام عمرو في سماحة حاتم   في حلم أحنف في ذكاء إياس

لم يترجم لـ (أحنف) إما لغياب المعلومة أو لسهو منه إذ كيف يتحدث المحقق عن الأعلام الثلاثة في سطرين ونصف ولا يأبه بالعلم الرابع الأحنف بن قيس سيد تميم، الذي يضرب به المثل في الحلم ورجاحة العقل توفي سنة 67، يقول المحقق «عمرو بن معدي: الشاعر الفارس صاحب الصمصامة، وحاتم الطائي، وإياس بن معاوية القاضي الشهير وكان فطناً ذكياً يظن الشيء فيأتي كما ظن: وكل واحد منهم مضرب المثل في بابه؟؟»[30].

وهذا نموذج آخر يوضح سكوت المحقق عن بعض الشروح الضرورية في البيت بعد أن شرح السهل من الأعلام، فهو مثلاً في تعريفه بعزة وكثير - والكل يعرفهم - في قصيدة أبي القاسم بن عباد، فقد تجاوز عن (منى) و(محمداً) فمن المقصودان بهذين العلمين:

[من شاء ينظر عزة وكثيراً   حين فلينظر منى ومحمدا]

يقول المحقق «عزة وكثير: من مشاهير عشاق العرب، ولكثير من هذا المصنف مختارات كثيرة (راجع الفهرس)»[31].

ومنها كذلك عدم ذكر ترجمة أبي الفتح البستي حيث لم يحل عليها أيضاً، واكتفى بنسبة البيتين المستشهد بهما له،

ولرقم الصفحة في ديوانه اعتماداً على إثبات المصنف ص 1207.

ونفس الشيء بالنسبه للشاعر محمد بن أحمد الأصفهاني، فقد أشار فيه فقط إلى (اسم صاحب هذه الأبيات في زهر الآداب محمد بن أحمد الأصفهاني، ولم أقف على ترجمته)[32]، وإن كانت الأمانة العلمية تظهر في الجملة الأخيرة.

وهذا نموذج مماثل، حيث فعل فيه نفس الشيء، ويتعلق بأحمد بن جرار، حيث اكتفى بقوله: «كذا ورد اسمه في زهر الآداب، 433»[33].

وهذا المستوى من الترجمة تكرر في نهاية الجزء الثاني أكثر، فما هي مبررات هذا؟

* ملاحظات عروضية:

أ - التدوير

رغم ضبط الدكتور الداية حالات التدوير المعتمدة إما بتجزيئ الكلمة إلى جزءين بين الشطرين أو بوضع نقط (بطريقة تعليمية) للتعبير عنه أو بفك إدغام بعض الكلمات المشددة حيث يمكن الحرف الأول، ويحرك الحرف الثاني ككلمة (الحب) المشددة، وهي طريقة تعليمية تعود إلى فن التقطيع

العروضي كما أشرت إلى ذلك، وتساعد القارئ على اعتبار الكلمة مدورة، وإدخالها في الاعتبار حفاظاً على الإيقاع. رغم كل هذا فإن هناك بعض النماذج التي لم ينتبه إليها المحقق خاصة في بحر المتقارب، كهذا البيت لأبي العتاهية الذي أرجأ فيه (باء) القلوب إلى الشطر الثاني مع أنها تنتسب إلى الشطر الأول[34].

ولو لم تطعه بنات القلو   ب لما قبل الله أعمالها

والأصح أن تكون:

[ولو لم تطعه بنات القلوب   لما قبل الله أعمالها]

وهذه الأبيات للخنساء أيضاً[35] فكلمة (العماد) كلها جاءت في الشطر الأول:

طويل النجاد رفيع العماد   ساد عشيرته أمردا

والأصح أن تكون كلمة (العماد) موزعة بين الشطرين فـ (العما) في الشطر الأول والدال وحدها في بداية الشطر الثاني.

وفي هذين البيتين للخنساء كذلك لم توزع الكلمتان توزيعاً (تقطيعياً):

[وهم في القديم سراة الأديم   والكائنون من الخوف حرزا]
[وخيل تكدس بالدار عين   تحت العجاجة يجمزن جمزا]

حيث يستحسن أن تأتي كلمة (الأديم) موزعة على الشطرين بحيث تكون الميم وحدها في الشطر الثاني، وكذلك كلمة (الدارعين)، يجب أن تكون النون في بداية الشطر الثاني وفي قولها أيضاً:

[أبعد ابن عمرو من آل الشريد حلت بـه الأرض أثـقـالـهـا]

يجب أن تكون (الشريد) مجزأة بين شطرين وتكون الدال في الشطر الثاني.

وفي قول امرئ القيس، ص 1116.

{لها جبهة كسراة المجن حذقه الصانع المقتدر]

وكان من الأحسن أن يسلك المحقق مسلكه الرائع المتجلي في تقسيم الكلمة بين الشطرين أو وضع نقط بين الشطرين تعبيراً عن التدوير، أو كتابة البيت متراصاً متماسكاً والملاحظ أن النماذج كلها من المتقارب، وفيه يندر التدوير ويضطرب القارئ في نسبة أجزاء العروضة للشطر الأول أم للثاني.

* ملاحظات عروضية:

أ - (صياغة الكلمات)

هذه قضية أخرى رغم ندرتها مقارنة مع حجم المجلدين الضخمين فإنها تؤثر في إيقاع البيت أو الشطر، فكلمة

(الألى) بمعنى الذين ليست هي (الأولى) بمعنى المقدمة في الترتيب، وهي أيضاً على مستوى الصياغة والوزن تختلف عنها [ألى] تقرأ رمزياً (--0) كوتد مجموع أما [أولى] فتقرأ (-0-0) كسببين خفيفين، وقد ورد هذا الخطأ في بيت الشاعر علي بن هرمة على بحر البسيط[36].

[ما نمت من شرف يبني ولا كرم ولا عددت مع القوم الأولى عابوا]

الحال أ – ولا عدد/ تمعل/ قوملأ لا/ عابو

مفاعلن/ فعلن/ -0-0-0-0/ فعلن

فبدل مستفعلن -0-0-0

جاءت مفعولاتن

وهي غريبة

الحالة ب – ولا عدد/ تمعل/ قوملألا/ عابو

0-0-0-/ 0-0-

مفاعلن/ فعلن/ مستفعلن/ فعلن

وعدم تنوين ما من حقه التنوين، فكلمة (بقعة) في البيت الثاني من قصيدة أبي تمام البائية ص 348 كان من حقها التنوين، وأظن الخطأ مطبعياً، ومنه نماذج عديدة في الديوان (شرح الحماسة)، ووجب التنبيه إليه فقط مادام المحقق قد كلف نفسه عناء شكل الحروف والكلمات طيلة هذا الكم الهائل من الصفحات والمقطوعات.

وتحريك الحرف الذي كان من حقه التسكين مثل فتح سين كلمة (وسطه) في البيت السادس لأبي تمام من قصيدته العينية[37]:

[ويوم يظل العز يحفظ وسطه بسمر العوالي والنفوس تضيع]

وكان الأفضل (وسطه بتسكين السين) والبيت من الطويل.

وكذا في البيت الحادي عشر من نفس القصيدة حيث فتح ذال (أخذت)، وكان الأفضل تسكينه:

[وكم عاثر منا أخذت بضبعه فأضحى له في قلة الخطب مطلع]

وأظن أن هذا خطأ مطبعياً عادياً لأن الفعل لا يمكن أن تأتي به الحركات متتالية في الخطاب ولا في الغيبة، فلا يمكن أن تقول أخذت بأربع فتحات (----).

ونفس الشيء في عدم تنوينه كلمة (ظمأ) وجعل لها ضمة واحدة، وإثباته كخطأ مطبعي يبرره نعت ظما (برح) الذي جاء منوناً، والضرورة تقتضي أن تأتي (ظمأ) منونة.

كذلك يقول أبو تمام[38]:

[أكابرنا عطفاً علينا فإننا بنا ظمأ برح وأنتم مناهل]

وكذلك عدم تنويه كلمة (بثلاثة) في بيت البحتري من الكامل[39]:

حاط الرعية حين ناط أمورها   بثلاثة بكروا ولاة عهود

وتبرير كونه خطأ مطبعياً، أنه لا يمكن أن تتعاقب في الكلمة الشعرية خمس حركات متتالية فأكبر حجم يسمح به التقطيع العروضي لتتابع الحركات هو الفاصلة الكبرى (فعلتن) أربع حركات منتهية بساكن (----0).

بثلا / ثتبكر / و

0 / ----- / 0---

بثلاثتن   بكروولا   تعهودي

0 - -0---   0- -0---   0-0---

متفاعلن   متفاعلن   فعلاتن

وعدم تنوينه كلمة (امرأ) في بيت للمتنبي ص/ 469 وهو من الوافر.

[ألست ابن الألى سعدوا وسادوا   ولم يلدوا امرأ إلا نجيبا]

وعدم تنوين (عاذلة) في بيت لحاتم الطائي ص 588 وهو من الطويل:

[وعاذلة قامت علي تلومني   كأني إذا عطيت مالي أضيمها]

وعدم تنوين كلمة (وضرب) في بيت من أبيات ابن المعتز ص 696 من الطويل:

[بطعن تضيع الكف في لهواته   وضرب كما شق المزاد المرعبل]

وعدم تسكين الحاء الأولى في الكلمة (وحوح) وهو مجرد خطأ مطبعي كذلك لأن المحقق ذكرها بسكون الحاء في الهامش عندما شرحها[40].

وعدم تسكين هاء (وهو) لأن عدم تسكينه يحدث استثقالاً في البيت أو بالأحرى في الشطر الأول من بيت ابن مناذر وهو من الخفيف ص 842.

[وكأني أدعوه وهو قريب   حين أدعوه من مكان بعيد]

تسكين حاء (واحزني) باعتباره فعل أمر، والأصح أنه اسم مندوب بعد واو الندبة، والتسكين هو الملائم، في بيت للحسين بن مطير من مخلع البسيط[41]. لأنه يؤثر في إيقاع المخلع، ويقترب من مجزوء الخفيف إذا أسقطنا السبب الخفيف النهائي الذي يمثله حرف الميم، فبدل (واحزني) بتسكين الحاء لابد من فتحه.

واحزني/ من فراق/ قوم   هم المصابيح والحصون
واحزني/ من فرا/ ق قومن   هلمما/ بيحول/ حصونو
0-0--/0- - 0-/0- - 0--   0- 0--/ 0- - 0-/ 0---0-
مفتعلن/ فاعلن/ فعولن   مفاعلن/ فاعلن/ فعولن

وضرورة تحريك باء (أحسب) بدل تسكينها حتى لا تتعدد الأسباب الخفيفة أربعة أسباب متتالية، ولأن تفعيلة (فاعلن) في الحشو لا يلحقها القطع كالضرب في البسيط

ويمثل هذه الظاهرة بيت نسبه المحقق إلى أمالي القالي ص 963.

ما كنت أحسب شمساً غير واحدة حتى رأيت لها أختاً من البشر

وأظنه مجرد خطأ مطبعي.

وقد ينقص حرف من حروف كلمة مثل نقصان النون من (لكنني) فتصبح (لكني) كما في بيت من أبيات عامر بن الطفيل[42]، حيث ورد عند المحقق (ولكني) خطأ والأصح (ولكنني) والبحر من الطويل الذي يفرض إضافة نون أخرى بدل نون واحدة:

[ولكنني أحمي حماها وأتقي أذاها وأرمي من رماها بمقنب]

ولاكن نني أحمي حماها وأتتقي

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

من الأفضل فتح ياء (قلبي في بيت ابن زيدون)[43].

[لو كان أمري في كتم الهوى بيدي ما كان يعلم ما في قلبي البدن]

خاصة أن ياء (أمري) في الشطر الأول جاءت مفتوحة كذلك، وعدم فتح ياء (قلبي) يؤدي إلى الاستثقال ويستعصي ورود (مفعولن) في حشو البسيط.

وفي قصيدة أخرى له (ابن زيدون) وهي النونية المشهورة، يستحسن أن تكون من (تألفنا) بعد الألف (تآلفها)

رغم أن (تألفنا) أيضاً تظل صحيحة إذا شددنا لامها، ولكن الأفضل بمد الألف، لأن ابن زيدون يقابل العروضة بالضرب من حيث الإيقاع، وفي هذه القصيدة على الخصوص، كما يعتمد صيغتي (مفاعل) و(فعائل).

تدانينا ←—— تجافينا

جوانحنا ←—— مآقينا

وهذا مجرد افتراش، وإن كانت (تألفنا) كما أشرت إلى ذلك صحيحة ولكن على أساس التشديد لا الإهمال.

كما كان بالإمكان نصب ياء (هيف) بدل تسكينها في بيت الشاعر أبي بكر بن عيسى الداني من المنسرح:

[أسمر مثل القناة ذو هيف   وطرفه كالسنان ذو زرق]

ومقابلة (ذو هيف = العروضة بـ (ذو زرق) = الضرب، على المستوى التركيبي والإيقاعي يفرض ذلك، وأظنه خطأ مطبعياً، لأن المحقق تدارك في الشرح، إذ نصب ياء (هيف)، «والهيف: ضمر البطن والخاصرة»[44].

ويستحب أن تفتح ميم أداة الجزم (لم) بدل تسكينها كلجوء لضرورة، والضرورة هنا غير لازمة بالإضافة إلى أن تفعيلة الكامل الأصل فيها (متفاعلن) بدل (مستفعلن) بالإضمار، وكذلك حتى تتباين التفاعيل فلا تطغى (مستفعلن) في البيت كله، وهذا النموذج لابن حمديس من الكامل:

[قالت وقد عانقتها سحراً لم زرتنا في آخر الليل][45]

ومن هذه الأخطاء العروضية إظهار همزة (اغتدي) وكان من الأحسن عدم إظهارها، كما عودنا المحقق أن يفعل في كثير من النماذج مثل (من آل) = (منال)، و(هل أتى) = (هلتا). مثل هذا النموذج ليوسف بن هارون الرمادي[46].

وقد أغتدي والصبح في توريسه تقضي العيون له بوجه عليل

فقراءة همزة القطع (اغتدي) يساهم في ارتباك إيقاعي يفرضه الوتد المجموع الذي يحضر في الطويل أو المتقارب أو الوافر، ولا يحدث في الكامل هو بحر القطعة أعلاه.

ولكن عدم تلفظ همزة القطع [وقد غ تدي] = متفاعلن يصنف الإيقاع في البحر الرسمي له (الكامل)، ويجعل النبر غالباً على السبب الخفيف في آخر التفعيلة الأولى (دي) أما الإمكانية الثانية فهي حذف واو (وقد) لتصبح (قد اغتدي) = (مستفعلن) تفعيلة متفاعلن مضمرة، وهي سليمة، ويبقى الاختيار الأول أسلم لأن الشاعر يقلد بصياغته شعر سابقيه في إطار تناصي مع امرئ القيس على مستوى الاغتداء أو (الغدو) المقرون بالصبح عند الرمادي أو الإحالة عند امرئ القيس (والطير في وكناتها...) رغم اختلاف البحرين، الكامل عند الرمادي، والطويل عند امرئ القيس.

وقد اغتدى والطير في وكناتها بمنجرد قيد الأوابد هيكل

ولو ذكر الشطر الأول فقط لتداخل البحران، فإذا تلفظت حضر بحر الطويل صارخاً، وإذا لم يتلفظ بها صار الشطر من الكامل.

وقدأغ / تدي وططي / رفي و / كناتها
=== الطويل
فعولن / مفاعيلن / فعول / مفاعلن

وقد غ تدي / وططي رفي / وكناتها
=== الكامل
متفاعلن / مستفعلن / متفاعلن

من الأفضل عدم تشديد باء (يقبلهم) في بيت المتنبي التالي:

يقبلهم وجه كل سابحة   أربعها قبل طرفها تصل

والبيت من المنسرح، وأظنه خطأ مطبعياً ليس إلا، لأن المحقق قد نقل البيت في الاختيار (267) صحيحاً بدون تشديد[47].

ويلاحظ اضطراب في الشطر الثاني من البيت الثالث لأبي الهول الحميري[48]:

يستطير الإبصار كالقبس المشـ   ـعل يأتنسن فيه العيون

الذي يحتاج إلى سبب خفيف كـ (أو) قبل فعل

(يأتنسن) أو (ما) قبلها، وهذا ما يبدو ويبقى الاحتكام إلى حماسة ابن الشجري أمراً لابد منه.

ويلاحظ اضطراب آخر في بيت من أبيات الحمدوي[49]، وهو من الخفيف.

من خشاش المواشي اللواتي إذا ما أبصروهن قيل شاء النهاب

فالشطر الأول مضطرب يصعب تقطيعه، وربما جاء البيت في الديوان - كما أثبت المحقق ذلك - أسلم:

[من خشا [كذا] الشياه اللواتي إذا ما أبصروهن قيل شاء الشهاب]

ولم يعلق المحقق على الاضطراب الموجود ببيت من أبيات عبدالمحسن الصوري رغم تصحيحه، فقد وجده في الديوان مضطرباً هكذا.

فابتداني وقال وهو من الكر ه والهم طافح ليس يصحو[50]

وهو من الخفيف، والأصح:

قال إذا زرت وهو من شدة السك رة بالهم طافح ليس يصحو

ورغم سكوت المحقق على مبررات التصحيح، فإن شرح كلمة طفح ....: امتلأ تدل على أن المراد هو .... لا الكره، وهي الكلمة التي تحتاج إلى ضبط.

جاءت كلمة (الأنف) في بيت الحطيئة مضمومة بدل أن

تكون مسكونة، مع أن أنف في الشطر الثاني قد جاءت مسكونة، فليست هناك ضرورة تستوجب ذلك الضم وهو من البسيط:

[قوم هم الأنف والأذناب غيرهم ومن يساوي بأنف الناقة الذنبا][51]

والغالب أنه خطأ مطبعي.

إن إضافة سبب خفيف إلى أصل التفعيلة أو في ثنايا الشطر يحدث اضطراباً في الإيقاع، لأنه يؤثر في العروضة (فاعلاتن) من بحر الخفيف رغم إقحامه في أصل التفعيلة الوسطى (مستفعلن)، وهذا نموذج لبشار بن برد تجلى في شطره الأول، هذا الاضطراب الآتي من إقحام (في) في الشطر:

فحللنا اليفاع في واسطة المجـ ـد محل السناء والتكريم]

وربما كان الاضطراب ليس من إقحام [في] بل في صياغة [واسطة] لأن إقرارنا حرف الجر [في] يحتم تغيير واسطة إلى (وسط) فتصبح:

فحللنا اليفاع في وسط المجـ ـد محل السناء والتكريم

ومع ذلك فالاختيار ليس لنا بل يحق بعد العودة إلى ديوان بشار للتأكد من أحد الاختيارين.

ومن الأخطاء الإيقاعية التي يتداخل فيها الخطأ المطبعي بالخطأ المقصود، تسكين هاء الضمير (هو) أو (هي) أو تحريكهما، كهذا النموذج للمتنبي الذي كان من الضروري تسكين هاء (فهو) فيه، يقول[53]:

[وأحلى الهوى ما شك في الوصل ربه   وفي الهجر، فهو الدهر يرجو ويتقي]

والبيت من الطويل، والتسكين يجنب القارئ «نثرية» البيت الذي تسبب فيه تتابع الحركات:

[رفهود = وفلهج	رفهوددده	ريرجو	ويتتقي
0-0--	0-0----	0-0--	0 - - 0- -
فعولن	تفعيلة غريبة	فعولن	مفاعلن
	0-0-0--		
	مفاعيلن		

* ملاحظات عروضية:

ج - نسبة المقطوعات إلى غير بحورها الحقيقية

إن أخطر الملاحظات حول الكتاب تنصب على عدم مطابقة البحور التي نسب إليها المحقق بعض المقطوعات أو الأبيات مع البحور الحقيقة لها، وخطورة الملاحظة آتية من تيقن المحقق من صحة عمله في هذا المجال، عندما يخصص فهرساً للشعر ينسب كل مقطوعة أو مجموعة من الأبيات إلي البحر الذي يتضمنها، الشيء الذي يجعلنا نتأكد من أنها ليست أخطاء مطبعية تعود إلي الناشر، أو أنها مجرد أخطاء تعود إلى سهو إن الحقيقة عكس ذلك، وعدد هذه الأخطاء تسعة، وهي التالية:

1 - نسبة قصيدة جناب الكلبي إلى بحر البسيط وهي على بحر الكامل(54):

يا ركن معتمد وعصمة لائذ   وملاذ ممتنع وجار مجرور

مستفعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

2 - نسبة قصيدة أبي نواس إلى بحر البسيط وهي من الطويل[55]:

لقد طابت الدنيا بطيب محمد وزادت به الأيام حسناً إلى حسن

لقدطا بتدنيا بطيب محممدن وزادت بهلأيبا محسنن إلى حسني

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

3 - نسبة قصيدة القاسم بن حنبل المري إلى بحر الكامل وهي من الوافر[56]:

من البيض الوجوه بني سنان لو أنك تستضيء بهم أضاؤوا

مفاعيلن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

4 - نسبة قصيدة أبو جويرية إلى بحر الطويل وهي على البسيط[57]:

لو كان يقعد فوق الشمس من كرم قوم بأولهم أو مجدهم قعدوا

لو كانيق/ عدفو/ قششمسمن/ كرمن قومن بأو/ ولهم/ أو مجدهم/ قعدو

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

5 - نسبة قصيدة قيس بن عاصم إلى بحر السريع وهي من الكامل الأحذ[58]:

أني امرؤ لا يطبي حسبي دنس يفنده ولا أفن

وبمراجعة بسيطة للشطر الثاني يتأكد أن البحر هو الكامل

الأخذ الذي جاءت ضربة حذاء مضمرة، لا السريع كما قد يغلب على الشطر الأول:

أني امرؤ / لا يطبي / حسبي

0--- / 0- - 0-0- / 0- -0-0-

مستفعلن مستفعلن فعلن

دنسن يفن / ندهو ولا / أفنو

0-0- / 0- -0--- / 0-- -0---

متفاعلن متفاعلن فعلن

6 - نسبة قصيدة أبي تمام إلى البسيط وهي من الطويل[59]:

أبا ابن الذين استرضع الجود فيهم وسمي فيهم وهو كهل ويافع

0- -0-- 0-0- -0-0-0-- -0-- 0- -0-- 0-0-- 0- 0-0-- 0-0--

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

7 - نسبة قصيدة دعبل بن علي الخزاعي إلى بحر البسيط وهو من الطويل:

مدرس آيات خلت من تلاوة ومنزل حي مقفر العرضات

0-0-- -0-- 0-0-0-- -0-- 0- -0-- 0-0-- 0-0-0-- -0-0--

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعول فعولن

8 - نسبة المحقق قصيدة أبي الوليد البطليوسي إلى بحر الوافر وهي من الرمل[60]:

حـمـل الـبـدر جـواد سـابـح	تـقـف الـريـح لأدنـى مـهـلـه
حـمـلـل بـد رجـوادن سـابـحـو	تـقـفـر ري حـلأدنـى مـهـلـه
0-0--- 0-0--- 0- -0-	0-0--- 0-0--- 0---
فـعـلاتـن فـعـلاتـن فـاعـلـن	فـعـلاتـن فـعـلاتـن فـعـلـن

9 - نسبة أبيات الحمدوي إلى البسيط وهي من الخفيف[61]:

مـا أرى إذ ذبـحـت شـاة سـعـيـد	حـاصـلا فـي يـدي غـيـر الأهـاب
0-0--- 0- -0-- 0-0- -0-	0-0- -0- 0- -0-- 0-0- -0-
فـاعـلاتـن مـفـاعـلـن فـعـلاتـن	فـاعـلاتـن مـفـاعـلـن فـاعـلاتـن



تنويه لابد منه:

ورغم هذه الملاحظات البسيطة فإن عمل الدكتور الداية يظل من أروع الأعمال التحقيقية، التي قلما، نجد لها مثيلاً في أيامنا هذه، فقد قدم لنا مجلدين ضخمين في أحسن صورة لما يتوفران عليه من ثقافة شعرية، عروضية بلاغية، نحوية، لغوية، وتاريخية، وجغرافية، ولما يتوفران عليه من حسن استشهاد قرآني وحكمي وأمثال سائرة، ولما يتسم به المؤلف من حسن منهجي دقيق، وتقنيات تحقيقية مألوفة وأخرى مبتكرة سبق إليها سبقاً.

إن هذا الإنجاز لا يسع القارئ العادي إلا أن يفتخر به، فبالأحرى الناقد المتمرس والمحقق المجرب، فقد أضاف إلى

الخزانة الأدبية العربية الشيء الكثير، كما أبان المحقق عن تقنية عالية في معالجة النصوص، تختلف من طرق المحققين العظماء، وتختلف حتى عن تحقيقاته السابقة فهي تقنية واعدة بمزيد من التحري والابتكار. وفقه الله إلى خدمة التراث الأدبي العربي والمغربي خاصة.



الهوامش

*) تحقيق د. محمد رضوان الداية، نشر دار الفكر المعاصر ببيروت/ لبنان، ودار الفكر دمشق/ سوريا ط. الأولى 1411هـ - 1991م.

1) الحماسة المغربية: ص/23.

2) انظر 24-25 من المقدمة.

3) ص: 29.

4) الحماسة المغربية: ص/ 1451.

*) أحياناً يسمي هذه الخانة: تخريج النص ص 83 - أو المناسبة والممدوح في غرض المدح - أو النص ومناسبته.

5) ج 1 ص/339.

6) ج 1 ص/ 282 - وص/ 405.

7) الحماسة المغربية ج 2 ص/ 1269.

8) الحماسة المغربية ج 2 ص/ 782.

9) ج 2 ص/815.

10) انظر على التوالي الصفحات 833 -845 -926.

11) ج 2 ص/ 984.

12) ج 2 ص/ 1089.

13) ج 2 ص/ 1150.

14) ج 2 ص/ 1252.

15) ج 1 ص/ 389.

16) ج 1 ص/ 389.

17) ج 1 ص/ 405.

18) ج 1 ص/ 425.

*) انظر ج 1 ص/ 427.

19) ج 1 ص/ 429.

20) ج 1 ص/ 958.

21) ج 1 ص/ 1321.

22) ج 1 ص/ 591.

23) ج 1 ص/ 926.

24) ج 2 ص/ 1358. انظر كذلك قصة هجائه إياه ومدحه زيد بن حاتم لتقف على الجهد التاريخي والمعرفي الذي وصل إليه المحقق لإثبات هذه القصة.

25) ج 2 ص/ 1420.

26) ص/ 1175.

27) ج 2 ص/ 1202.

*) ملحوظة: لجأ المحقق إلى هذا التواضع العلمي بصفة أكثر ظهوراً ووضوحاً في المجلد الثاني.

28) ج 1 ص/ 608.

29) ج 2 ص/ 1311.

30) ج 1 ص/ 335.

31) ج 2 ص/ 1058.

32) ج 2 ص/ 1207.

33) ج 2 ص/ 1208.

34) ج 1 ص/ 262.

35) ج 2 ص/ 809 -810 -814.

36) ج 1 ص/ 212.

37) ج 1 ص/ 354.

38) ج 1 ص/ 379.

39) ج 1 ص/ 397.

40) ج 2 ص/ 805.

41) ج 2 ص/ 846.

42) ج 1 ص/ 600.

43) ج 2 ص/ 1046-1047.

44) ج 2 ص/ 1061.

45) ج 2 ص/ 1064.

46) ج 2 ص/ 1152.

47) ج 2 ص/ 1140.

48) ج 2 ص/ 1169.

49) ج 2 ص/ 1309.

50) ج 2 ص/ 1355.

51) ج 1 ص/ 166.

52) ج 1 ص/ 654.

53) ج 2 ص/ 1008.

54) ج 1 ص/ 88.



55) ج ص/ 282.

56) ج 1 ص/ 305.

57) ج 1 ص/ 307.

58) ج 1 ص/ 603.

59) ج 2 ص/ 798.

60) ج 2 ص/ 1163.

61) ج 2 ص/ 1309.

الأصول الكبرى
لمنهج أبي حيّان
الأندلسي

وليد محمد السراقبي

مقدمة:

كان لكتاب «التسهيل» الذي وضع فيه أبو عبدالله محمد بن مالك الجياني الأندلسي (ت 672هـ) قواعد النحو العربي على نحو موجز، كان له حضور لا يدانى على امتداد عدة قرون. فقد تعاور على شرحه غير واحد من النحاة، فابتدأ المؤلف نفسه شرحه، ثمّ أكمله ابنه، وشرحه بعد ذلك أبو حيّان الأندلسي، والدّماميني، والسّلسيلي، والدلائي،...

ولعلّ أهم شروح الكتاب شرح أبي حيّان الأندلسي (ت 745) له، والمعروف بـ «التذييل والتكميل في شرح كتاب التسهيل»، فهو أوفى شروح الكتاب وأوسعها. وقد جمع فيه أبو حيان كل ما تناثر من آراء النحاة المتقدّمين على اختلاف مشاربهم ومنازعهم، ثم لخّصه في كتاب «ارتشاف الضَّرَب من لسان العرب»(*).

وقد حاولت في هذه الصفحات أن أكشف عن الأصول المنهجيّة الكبرى التي انتهجها أبو حيان في شرحه، وتبيان ما أمكنني الوقوف عليه من صوى تهدّى بها أبو حيان من اعتناء بالحدود، ونصٍّ على اللغات، وبيان للمصطلح النحوي كوفيه وبصريّه،... والله أسأل أن يجنبني الزلل في الرأي والتعسُّف في القول، والله من وراء القصد.

سار أبو حيان على تقسيمات ابن مالك لموضوعاته النحوية حذوك القذّة بالقذّة، فلم يخرج في موضع عن هذا السمت تقديماً أو تأخيراً، فجاءت طريقته مفروشةً على نسق واحد من أوّل الكتاب إلى آخره، فهو يثبت القطعة التي يريد شرحها مصدره بقوله: «ص» ومراده بها الأصل، ويوردها إلى نهايتها، ثم يبدأ الشرح بقوله: «ش: ...»، ويأخذ بتجزئة القطعة إلى فقر صغيرة وأفكار جزئية، ويأخذ بالتمثيل لها أو مناقشتها مصدراً ذلك بـ: «وقوله: ...». ويمكن حصر أهم أصول منهج أبي حيان في شرحه «التسهيل» في الأصول التالية:

1 - العناية بالحد:

يعكس كتاب «التذييل» اعتناء أبي حيان بالحدود عناية واضحة[1]، ففيه ما تشاء من «نحو منطقيٍّ في التحديد والتقسيم، والتحليل، ومن عناية بالعلة، وبحث في العامل»[2]، ذلك أنَّ ابن مالك كان يعمد إلى ابتداء «التسهيل» بتعريف أو بحدٍّ للباب النحوي موضوع البحث. ومن هنا كان لا مناص لأبي حيان من الاعتناء بالحدِّ، وللحدّ عند أبي حيان شروط أهمها أن يكون بالأمور الذاتيَّة لا العارضة. وثانيها أن يكون جامعاً مانعاً، وثالثها ألا يكون منفيّاً[3]، ورابعها ألا يكون فيه تجوُّز، ولذلك كثيراً ما نجدُ أبا حيان يعترض على حدود ابن مالك ويستدرك عليه فيها، فمن ذلك أنَّ ابن مالك حدّ الإسناد بأنه «تعليقُ خبر بمخبَرٍ عنه، أو طلب بمطلوب منه»[4]. وهذا حدٌّ ناقص - عند أبي حيان - لأنَّه حدٌّ غيرُ جامع. والحدّ - ويقال له: المعرِّف -: هو ما يميِّز الشيء عن جميع ما عداه، وهذا لا يكون كذلك إلاَّ إذا كان جامعاً لأفراد المحدود فلا يخرج عنه شيءٌ منها، مانعاً من دخول غيرها فيه[5].

وهي مع ذلك تراكيب تضمّنت إسناداً، ومنها قولنا: بعتُك هذا بدرهم، وقول المشتري: اشتريته بدرهم، وقول القائل لعبده: أنت حرٌّ. فليس الإسناد محصوراً فيما ذكره، وإنما حدّ الإسناد بما حدّه ليخرج بذلك الإسناذ اللفظي فإنَّه لا يختصّ بالاسم، بل يوجد في الفعل، نحو: ضرب: فعل ماضٍ، وفي الحروف نحو: في حرف جرّ، وفي الجملة نحو: «زيدٌ قائمٌ: مبتدأ وخبر»[6].

ومن ذلك أن ابن مالك حدّ الاسمَ بقوله: «والاسم كلمة يُسند ما لمعناها إلى نفسها، أو نظيرها»[7]، وبعد أن ساق أبو حيان الاشتقاق اللغوي للاسم وخلاف البصريين والكوفيين: هل هو مشتقٌّ من السموِّ، فالمحذوف منه اللام، أم من الوسْم - وهو قول الكوفيين - والمحذوف منه الفاء؟ وبعد أن رجّح مذهب البصريين معلّلاً ذلك بأمور اشتقاقية مال إلى نقد حد ابن مالك للاسم، ذلك أنه خالف فيه النحاة الذين حدّوه بأمور ذاتية فيه قبل الإسناد والتركيب، فقال ابن السرّاج مثلاً: «الاسمُ ما دلَّ على معنى مفرد، وذلك المعنى يكون شخصاً وغير شخص»[8]. وحدّه ابن الخشاب بقوله: «وأقرب ما حدّوه به إلى الصحّة عند تحقيق النظر قول مَنْ قال: الاسم لفظ يدلُّ على معنى في نفسه غير مقترن بزمن محصّل»[9] ومن ذلك ما حدّ به ابن مالك الفعل وثبت في بعض نسخ التسهيل، وهو قوله: «الفعل كل كلمة تسند أبداً، قابلة لعلامة فرعيَّة المسند إليه»[10]. وهذا الحد منقود بإدخال «كل» فيه، ذلك أنّ «كُلاً» إنما تدخل لاختبار اطّراد الحدّ أو عدم اطّراده، وعكسه أو عدم عكسه، ولأنّ «كُلاً»: «موضوعة للعموم، فتدل على أفراده، والمحدود إنما هو شيء متعقّل في الذهن لا يصحّ تكثّره ولا تعدّده، فناقض هذا المعنى معنى كل».

ومن ذلك أيضاً إدخاله صيغة النفي في حدّ الحرف بقوله: «والحرف كلمة لا تقبل إسناداً وضعياً لا بنفسها ولا بنظير»[11]. وذكر

صيغة النفي «لا» يجعل الحدّ عدمياً، «والعَدَميّ لا يكون في الحدّ، لأن الحدّ إنما يكون بما تقوّمت منه الماهية، والأعدام لا تتقوّم منها الماهية لأنها سلوبٌ»[12].

إلاّ أنّ أبا حيان لا يقتصر على مجرّد الطعن في حدود ابن مالك، بل يستدرك عليه حدوده، فيقدّم حدوداً جامعةً مانعةً هي المُختارة عنده، من ذلك أنه بعد اعتراضه على حد الاسم عند ابن مالك، قدّم الحد البديل، فقال[13]: «وأحسن ما حُدّ به الاسم أن يقال: الاسم كلمة دالةٌ بانفرادها على معنى غير متعرِّضة ببنيتها للزمان». وقال في حده الفعل: «وأحسنُ ما حدّ به الفعل أن يُقال: الفعل كلمة متعرضة ببنيتها لزمان معناها»[14] وقال في حده الحرف: «وأحسن ما قيل في حدّ الحرف: الحرف كلمة دالة على معنى في غيرها فقط»[15]. ثم أخذ بتفسير أجزاء كل حد، وعرض الخلافات بين النحاة في ذلك. ومن ذلك ما عقب به على الحد الذي اختاره للفعل، ذلك أنه أخذ بتفسير الحدّ جزءاً جزءاً، فقال: «فقولنا: كلمة: جنس يشمل الاسم والفعل والحرف». وقولنا: «متعرِّضة إلى آخره» فصل يُخرج الاسم والفعل والحرف» ثم أخذ بذكر الخلاف في دلالة الفعل: هل هو بالذات؟ والدليل على تغيير البنية بتغيير الزمان. وردّ بعضهم ذلك بأن البنية لا تدلّ على الزمان بذاتها، وإنما تدل على حدث ماضٍ أو غير ماضٍ، وهو مذهب ابن الطَّراوة وعزاهُ إلى سيبويه، واختاره ابن عصفور في بعض كتبه، وهو ما يستشف من قول أبي حيان: «وهو المرضيُّ عند كثير من النحويين المحققين»[16] أنّ أبا حيان ممّن يقولون بذلك. ولعل أبا حيّان لم يرد كبير فائدة في تسويد صفحات لسرد هذه الخلافات والتعليلات، فضرب صفحاً عنها، وأحال إلى أحد مصادره[17]، ففيه غنية عن ذلك.

ومن ذلك أيضاً إدخاله صيغة النفي في حد الحرف بقوله:

«والحرف كلمة لا تقبل إسناداً وضعياً لا بنفسها ولا بنظير». وذكْر صيغة النفي «لا» يجعل الحد عدمياً، وربما عرض لحد ابن مالك غموض وقصور في الدلالة لاستخدام المجاز فيه أو الترديد، مما يجعل كل قيدٍ في حده بحاجة إلى إيضاح وبيان، من ذلك قوله الذي سبق وقوفنا عليه في حده الاسم بأنه «كلمة يسند ما لمعناها إلى نفسها أو نظيرها»[18] وهذا حدٌّ له بأمور عارضةٍ كما عرفنا، وكلّ ذلك منافٍ للحد، «إذ الحد يؤتَى به لإيضاح المحدود وبنيانه، وصار كل قيد في حده يحتاج إلى شرح طويل، فيحتاج أن يشرح الإسناد والمعنى والنظير، وهذه أمور فيها غموض لا يناسب الحدود. والإبهام في قوله: «ما لمعناها» والترديد في قوله: «أو نظيرها»، والمجاز في قوله: «إلى نفسها» والكلمة لا يقال لها «نفس إلا بمجاز» وهنا يعمد أبو حيان إلى إعادة صياغة الحد صياغة واضحة الدلالة، فيقول: «الاسم كلمة دالة بانفرادها على معنى غير متعرضة ببنيتها للزمان»[19].

وربما أورد احتراز ابن مالك بإيراد الجنس في حده، كقوله في تعريف الكلمة: «الكلمة لفظٌ مستقلٌ دال بالوضع تحقيقاً أو تقديراً أو منويٌ معه كذلك».

فقال ابن مالك في شرحه لهذا الكلام: «تصديره باللفظ مخرج للخط ونحوه مما هو كاللفظ في تأدية المعاني»[20].

وقد اعترض أبو حيان على ذلك الحد، لأن اللفظ جنس يشمل المحدود وغير المحدود، والجنس لا يؤتَى به في الحد للاحتراز، فلا يُقال: الإنسان حيوان ناطق: إنه احترز بـ «حيوان» مما ليس بحيوان». وثمة اعتراض آخر من أبي حيّان على الحد المتقدّم، وهو أن الحدود تبدأ بالجنس، ثم يُؤتَى بالفصل، ولكن ابن مالك أخذ جنساً أبعد، وهو «اللفظ» وترك جنساً أقرب، وهو «القول»، ذلك أن اللفظ ينطلق على

المهمل مثل «دَيْز» مقلوب «زيد»، وينطلق على الموضوع، والأولى البدء بالجنس الأقرب، فيقال: الكلمة قول[21].

ومن ذلك ما حدّ به الاسم المقصور فقال: «المقصور هو الاسم...»[22] قال: «فذكر الاسم مخرجٌ للفعل المضارع الذي حرف إعرابه ألف نحو يرضى»، وقد اعترض عليه أبو حيان لذكره الجنس في الحد احترازاً، فقال: «وقد ذكرنا في أول الكتاب أنَّ الجنس لا يُؤتَى به للاحتراز، وإنما هو ناظم المحدود وغيره، ثم بعد ذلك يؤتى بالفصل على سبيل الاحتراز»[23].

2 - تفسير المصطلحات:

عنى أبو حيان بشرح المصطلحات النحوية في الكتاب كما عنى بتحرير الحدود، سار على ذلك النهج في بعض صفحات كتابه، ولعلّ قلة ذلك عائدة إلى استقرار الاصطلاحات إلى زمن أبي حيان، فربَّما يبدأ بالمعنى اللغوي للمصطلح، من ذلك ما قاله في تعليل تسمية الفعل المضارع بهذا الاسم: «وأما المضارع فهو في اللغة: المشابه، يقال: فلان يُضارعُ الأسدَ، أي: يشابهُهُ، ولما شابه الاسم سُمي مضارعاً، كأنه ضرع معه ضَرعاً واحداً، فالمضارعة من لفظ الضَّرع»[24].

وقد ردّ أبو حيان - هنا - على ادعاء ابن عصفور أنَّ المضارعة مقلوبة من المراضعة، لأنه «لا ضرورة تدعو إلى دعوى القلب، لأن اللفظ إذا وجد كامل التصرف فلا يُدّعى فيه القلب، وأنت تقول: ضارعَ يُضرع مضارعة، وهو مُضارع ومُضارَع»[25].

ومن ذلك ما قاله في باب: «إعراب الصحيح الآخر»، فبدأ بشرح المعنى اللغوي لهذا المصطلح فقال: «الإعرابُ لغة ينطلق على الإبانة، وأعرب الرجل عن حاجته: أبان عنها. وعلى التحسين، أعربتُ

الشيء: حسّنته. وعلى التغيير عَرِبَتْ المعدة، وأعربها الله. وقال المُهاباذي: يقال: مأخوذ مِنْ عَرِبَتْ معدته إذا فسدت، ومعناه على هذا إزالة الفساد، أي: أزلت عَرَبه، نحو: شكاني فأشكيته، أي أزلت عَرَبه، نحو: شكاني فأشكيته أي أزلت شكايته، وأعتبته: أزلت عتابه، فالهمزة للسلب. وعلى الانتقال، عربت الدابة: جالت في مرعاها، وأعربها صاحبها: أجالها».

وأما في الاصطلاح فقد اقتصر على ما قاله ابن مالك، فهو: «ما جيء به لبيانٍ مقتضى العامل من حركةٍ، أو حرفٍ، أو سكونٍ، أو حذفٍ»، فاعترض أبو حيان على جعل ابن مالك نفس الإعراب هو الحركةَ، أو الحرف أو السكون أو الحذف الحادث ذلك بالعامل، وهو قول من يرى أن الإعراب لفظي[26].

وربما يعمد أبو حيان إلى شرح بعض ألفاظ الحد الاصطلاحي، من ذلك تفسيره «المقتضى» و«العامل» في الحد الذي عرّف به ابن مالك الإعراب، وهو قوله: «ما جيء به لبيان مقتضى العامل» المقتقضى هو المطلوب، والعامل هو ما أثّر في آخر الكلمة من اسم أو فعل أو حرف»[27].

ومن ذلك أيضاً ما قام به في باب المضمر، فقد عرَّفه ابن مالك بأنه: «الموضوع لتعيين مسمّاه مشعراً بتكلّمه أو خطابه أو غيبته فمنه واجب الخفاء... ومنه جائز الخفاء...»[28]. قال أبو حيان: «الموضوعُ لتعيينِ مُسمَّاه». جنس يشمل سائر المعارف، فإن كل معرفة يعين مسمّاه، وليس «الوضع» مخرجاً للمنادى والمضاف وذي الأداة كما زعم المصنف، بل: يا رجل، وغلام زيد، والرجل موضوعات لتعيين المسمّى، والمسمّى في هذا التركيب وضع له هذا اللفظ المركب، وكل من هذه التراكيب يفيد في تعيين المسمى، وكأنّ الوضع عند المصنّف مختص بالمفرد قبل التركيب، وليس كما زعم. وهذا الذي بحثناه هو على ما تقتضيه قواعد الجماعة»[29].

ويقف أبو حيان في مواضع ليميز بين مصطلحات المدرستَيْن البصرية والكوفية، ومن ذلك أن ابن مالك قال: «فارفعْ بضمَّة، وانصبْ بفتحة، وجرَّ بكسرة»، والضم والفتح والكسر إنما هي من ألقاب البناء عند البصريين، والرفع والنصب والجر للمعرب، ولذلك عمد أبو حيان إلى تمييز المصطلحين من جهة، وإصلاح عبارة المصنف من جهة ثانية، وفي هذا دلالة على انتصار أبي حيان للبصريين أولاً، وعلى دقّته في استخدام المصطلح النحوي ثانياً، وعلى شدة تتبّعه ابن مالك من جهة ثالثة. قال: «وكان القياس على مذهب البصريين أن يُقال بدل ضمة رفعة، وبدل فتحة نصبة، وبدل كسرة جرّة، لأن الضم إنما هي للمبني فينسب ما هو من لفظها إلى المبني، والرفع والنصب والجر للمعرف، فينبغي أن ينسب ما هو من لفظها إلى المعرب، وهو قول سيبويه»[30].

ومن ذلك تمييزه في باب المضمر بين مصطلحات البصريين والكوفيين، فالمضمر مصطلح بصري، والكوفيون يسمونه: «الكنايةَ والمكنَّى». قال أبو حيان: «البصريون يقولون المضمر، والكوفيون يقولون الكناية والمكنى»[31]. وقد نصّ ابن يعيش بما يناقض هذا الكلام، فقال: «لا فرق بين المضمر والمكني عند الكوفيين، فهما من قبيل الأسماء المترادفة، فمعناهما واحد وإن اختلفا من جهة اللفظ. وأما البصريون فيقولون: المضمرات نوع من المكنّيات، فكل مضمر مكنّي، وليس كل مكنٍّي مضمراً، فالكناية إقامة اسم مقام اسم تورية وإيجازاً، وقد يكون ذلك بالأسماء الظاهرة...»[32].

وقد يحلّ تعليل التسمية محلّ التسمية نفسها، ففي باب «ضمير الفصل» أخذ يحلِّل ويعلل تسمية البصريين له بهذا الاسم، فهو فاصل بين المبتدأ والخبر، أو فاصل بين الخبر والنعت، والإتيان به يوضح أن الثاني خبر لا نعت. أما تسمية الكوفيين له «عماداً» فعلة ذلك أنه يعتمد عليه في الفائدة، فهو يبيّن أن الثاني ليس بتابعٍ للأول،

وأبو حيان - هنا - يجنح إلى تفضيل التعليل الأول، وذلك أن التعليل هنا عام وشامل، ولكن التعليل الثاني فيه حمل لبعض الباب على بعض[33].

إن ما سبق أن قدّمناه يوضح بما لا يدع للشك مجالاً منهج أبو حيان في تفسير المصطلح بدءاً بالدلالة اللغوية، وانتهاء بالدلالة الاصطلاحية التي تعني: إخراج الشيء عن المعنى اللغوي إلى معنى آخر لبيان المراد. وتكشف أيضاً عن سعي أبي حيان الدائب إلى تمييز مصطلحات البصريين من مصطلحات الكوفيين، والابتداء بذكر مصطلحات أولى المدرستين، ومن ثم ترجيحها على مصطلحات المدرسة الأخرى، مع إماطة اللثام عن علة الترجيح ودوافعه، على شكل يبدو معه موقف أحياناً ليس ميلاً بلا سند أو أصل يرتكز إليه.

3 - تفسير كلام ابن مالك:

وهنا يَعْمَدُ أبو حيان - وقد خلص من مناقشة الحدود وبيان المصطلحات والتفريق بينها - إلي الإتيان بعبارة ابن مالك، مفصِّلاً القول فيها، ناثراً القواعد، ضارباً الأمثلة، ذاكراً ما يشاء من الشواهد القرآنية والشعرية والنثرية، معرِّجاً على ذكر ما في المسألة من آراء النحاة من لدن الخليل إلى عصره، فكل عبارة تحلَّل إلى عناصرها مرفودة بالأمثلة والشواهد، وكل جزء من عبارته يغدو ميداناً رحِباً يجول أبو حيان فيه ويصول، وهو في كل ذلك يهدف إلى عرض ثقافته بجميع مظاهرها مؤكداً سيطرته على المسألة موضوع البحث، كاشفاً عن مثالب في تقريرات ابن مالك وقواعده ساعياً إلى بسط القول فيها وإغنائها بمزيد من النقاش والتفصيل، وهذا يؤكد لنا ما سبق أنْ قلناه من أنّ متن ابن مالك لم يكن سوى نقطة انطلاق أو صوى يتهدّى أبو حيان بها للوصول إلي عوالم من البحث النحوي أرحب.

فمن ذلك أنَّ ابن مالك قال في شرح الاسم: «وبموافقة ثابت الاسمية في لفظ»(34).

فعقب أبو حيان شارحاً ذلك بقوله: «يعني بذلك أنْ يوافق في وزن يخصّ الاسم، نحو: وُشْكان وبُطآن، إذ لا يوجد فعل على هذا الوزن». ثم يعرض لرأي ابن مالك في وشكان وبطآن» وانتفاء الحرفية عنهما لكونهما عمدتين والحرف لا يكون إلا فضله، ويرد أبو حيان على ذلك بأن العمدة في الاصطلاح ما كان مرفوعاً كالمبتدأ والخبر، وهذا لا يصحُّ في وشكان وبُطآن، «لأنه لم يذهب أحد إلى أنهما في موضع رفع، ومن ذهب إلى أن لأسماء الأفعال موضعاً من الإعراب فإنما ذهب إلى أنه نصب. وهذا الذي ذكره من اسمية وُشْكان وبُطآن، ونحوهما من أسماء الأفعال هو على مذهب البصريين، وأما الكوفيون، فإن ذلك عندهم من قبيل الفعال، وإن خالفت أوزان الأفعال سواها...

وقال ابن مالك في الباب نفسه مقسماً في الاسم إلى اسم عين أو معنى: «وهو لِعَيْن أو معنى، اسماً أو وصفاً»(35). قال أبو حيان: «الضمير في: «وهو» عائد على الاسم، ولما فرغ من علاماته التي اختار ذكرها قسّمه إلى عَين، وإلى معنى، ويعني بالعين ما كان اسماً لذات من الذوات، ولا يدل على قيدٍ فيها، نحو: رجلٍ وفرس. ويعني بالمعنى ما دلَّ على غير ذات بلا قيدٍ فيه نحو عِلْم وقيام... وهذا التقسيم في الاسم إلى العين والمعنى هو تقسيم أبي علي في الإيضاح، وقد اعترضه ابن مُلْكون بأنَّ العين تطلَق على المعنى، قال تعالى: {عين اليقين} [التكاثر 102 : 5] وقال عليه السلام: «فذلكَ عينُ الرِّبا» وقال الشاعر: [الكامل]

هذا لعمْرُكُمُ الصَّغَارُ بعينِه ... لا أمّ لي إنْ كانَ ذاك ولا أبُ(36)

وهذا ليس بشيء، لأن العين مشترك يقع على الشخص وبمعنى الحقيقة، فيكون للشخص وغيره...»[37].

وزاد أبو حيان المعنى وضوحاً فبيّن أنّ ما دلّ على قيد في الذات فهو وصف لها، نحو عالم وغامض، فعالم وصف لذات، وغامض وصف لمعنى، ومنْ ذلك ما قاله ابن مالك في باب: «التثنية والجمع»[38] فقال: «والمجموع على حدّه»، أي: «على حدّ المثنى ومعنى ذلك أنه يسلم فيه، الواحد كما يسلم في التثنية، وأنه يلحقه حرف علة ونون كما يلحق المثنى، وأنه يتغيّر ذلك الحرف في حالة النصب والخفض كما يتغيّر المثنى، فلما صار موافقاً له فيما ذكر قيل فيه: مجموع على حدّ التثنية، وهذه عبارة س»[39].

وهذا غيض من فيض، وما قدّمناه ليس إلا نماذج، على أن أبا حيان لم يخرج عن هذا السمت، فلم يهمل عبارة من عبارات ابن مالك إلا ويمثّل لها أو يفصل القول فيها، وكأنه آلى على نفسه ألا يدع عبارة من العبارات إلا بعد أن يقتلها بحثاً ليكون كتابه موسوعة يستغني الناظر فيها - بله المدقق - عن غيرها من الكتب، ولا يستغني بغيره عنه.

4 - شرح اللغة والنص على اللغات:

عنى أبو حيان في «التذييل» بشرح اللغة، ولهذا الشرح مظهران، الأول: شرح المفردات الغريبة، والثاني النص على اللغات في الكتاب.

أ - شرح المفردات:

ضمّ كتاب «التذييل» عدداً كبيراً من المفردات التي ارتأى أبو حيان أنها بحاجة إلى تفسير، سواء أكان ذلك في نص «المدائن» على

نحو ما رأينا، أم في بعض شواهد أبو حيان الشعرية، كتفسيره قول ابن ماك في تعريف الإعراب «ما جيء به لبيان مقتضى العامل»، فبدأ أبو حيان ببيان المعنى اللغوي للإعراب[40]، فهو بمعنى الإبانة، وبمعنى التحسين، وبمعنى التغيير وإزالة الفساد، ثم فسر كلمة «مقتضى»[41] وأنه بمعنى المطلوب.

وناقش أبو حيان مسألة شذوذ «عيَرات» جمع عير، ثم عرّج على شرح المعنى اللغوي للكلمة، فأصّل لها دلالة وبناءً، فقال[42]: «والعير: الإبل التي عليها الأحمال، سميت بذلك لأنها تعير، أي تذهب وتجيء: هي قافلة الحمير، ثم كثر حتى قيل لكل قافلة عيْر، لأنها جمع عَيْر، وأصلها «فُعل» كـ «سَقف» و«سُقف» فُعلَ به ما فُعلَ بـ «بِيْض» و«غِيْدَ»، والعير مؤنث، وقالوا في الجمع عيَرات، فشذوا في جمعه بالألف والتاء، وفتح يائه، وقال الشاعر:

غشيت ديار الحي بالبكرات   فعارمةٍ فبُرقة العيَرات»

وفي باب جمع المؤنث أيضاً عرضَ لقول ابن مالك: «والتُزم فَعَلات في لجْبَة، وغُلّب في رَبْعَة» فبدأ مناقشة المسألة بالتفسير اللغوي لـ «لجْبَة»، وهي الشاة التي قلّ لبنها، و«ربعة»، وهو المعتدل القامة من الرجال والنساء»[43].

ومن ذلك تفسيره كلمة «مَقتَوين»، في قول عمرو بن كلثوم:

مَتى كُنّا لأمّك مقْتَوينا

فقال: «وقوله مَقتوين»، يريد خُدّاماً، من القَتْو، وهو الخِدْمة، كأنّه جمع «مَقْتَوٍ» يريد به خَديماً».

ومن ذلك أيضاً ما فسّر به بعض الألفاظ الواردة في قول الأعرابي: «جنّبك الله الأمرَّين - يريد الفقر والعري - وكفاك شرّ

الأجوفَيْن - أي البطن والفرج - وأذاقك البَرْدَين - أي الغنى والعافية»[44].

على أنَّ ذلك لم يكن ديدن أبو حيان وما هو من وكده، فقد ترك شواهد كثيرة غفلاً مِنْ أي تفسير، وأغفل النص على معاني كثير من الأبنية التي يحفل بها الكتاب، من ذلك إهماله: هَراوى، وخُنْفساء، وعَاشوراء، وباقلاًء، وقرفُصاء، وقَاصعاء، وحَاثياء، وأوربياء[45]، وقَبَعْثَراة، وعَنَاق[46]، والمصْطلى[47]، ولَقَاح[48]،...

ب - النص على اللغات:

وعنى أبو حيان أيضاً بالنصِّ على اللغات وتأصيلها سواء أكان ذلك نقلاً عن علماء تقدَّموه، أم كان ذلك نصّاً منه على ذلك. والكتاب يعجّ بأمثلة كثيرة على نسبته اللغات إلى أهلها، فهذه لغة هذلية، وتلك لغة لم تبلغ أبا عمرو، وثالثة لغة فقعسية، ورابعة حارثيّة، فمن ذلك قوله في حذف النون من تثنية «الذي»: «وحذف النون من تثنية الذي لغة لبني الحارث وبعض ربيعة، والإثبات لغة الحجاز وأسد»[49].

وقال في مبحث التثنية بالألف على كل حال: «وسمع الأخفش أعرابياً فصيحاً من بني الحارث يقول: ضربت يداه، ووضعته علاه... وحكى الكسائيّ أن ذلك لغة لبني الحارث بن كعب، وزبيد، وخثعم، وهمدان... وذكر أبو الخطّاب أنها لغة لكنانة، وذكر غيره أنها لغة لبني العنبر وبني الهُجَيْم وبطون من ربيعة... وفي البسيط أنها لغة بكر بن وائل»[50]. قال أبو حيان معقباً: «فهذه طوائف عن العرب الفصحاء وافقوا بني الحارث عن كعب في هذه اللغة»[51]. وردَّ على أبي العباس المبرد إنكاره هذه اللغة، وعدم إجازته مثلها في الشعر والنثر، بأنه «محجوج بنقل النحاة الثقات عن هؤلاء الطوائف من العرب»[52].

على أنّ أبا حيان ربما اقتصر على نسبة القول إلى العرب

فحسب، من غير تحديد لقبيلة منهم، ففي مبحث نون المثنى وسقوطها للضرورة أو لتقصير الصلة، أورد جملة من الشواهد القرآنية، والشعرية، ومنها قول الشاعر:

لها مَتْنتان خَظَاتا كَما   أكبَّ على ساعدَيْه النمرْ

وأن المراد: خَظَاتان، وهو عند الكسائي وثعلب «فَعَل» وحُذفت النون من «حَظَتْ» لسكونها وسكون التاء، والكسائي يجيز حذف هذه النون ولا يعدّ حذفها ضرورة، والبصريون يعدّون حذفها ضرورة. وهنا يخالف أبو حيان البصريين منتصراً لمذهب الكسائيّ، فقال: «ويشهد لمذهب الكسائيٍّ ما جاء من كلام العرب مما عزى إلي الحجَلة تخاطب القَطَا: قَطَا قطا بيضك ثفتا وبيضي مئتا، أي ثنتان ومئتان»[53].

وقال في مبحث فتح نون المثنى: «... ومنَ العرب من يفتحُها مع الألف إلا أن ذلك لم يجئ إلاَّ في لغة مَنْ يجعل التثنية بالألف على كل حال... وفتحها بعضهم في الثلاثة - في الرفع والنصب والجرّ - حملاً للواحد على الحالتَيْن لأنهما أكثر... حكى الشيباني عن العرب: هما خليلانُ...»[54].

الهوامش

***) صدر لأول مرة بتحقيق (؟) مصطفى النمّاس سنة 1984، ثم صدر عام 1998 بتحقيق د. رجب عثمان، مكتبة الخانجي، القاهرة.**

1) النحو العربي: 141.

2) نفسه: 141.

3) انظر اللباب 1 : 30.

4) شرح التسهيل: 1 : 9.

5) الحدود: 230، والتعريفات: 116.

6) التذييل 13/أ.

7) التذييل 13/أ.

8) الأصول 1 : 36.

9) المرتجل: 7، وانظر التبيين: 132، وما بعدها، واللباب 1 : 45، والتعريفات: 46، وشرح المقدمة الجزولية الكبير: 205، والحدود: 262، وقارن بتعريف المناطقة له، فهو عندهم: «صوت دال بتواطؤ مجرّد عن الزمان، والجزء من أجزائه لا يدل على انفراده، ويدلّ على معنى محصّل». معيار العلم: 79، والتقريب لحدّ المنطق: 79. وانظر حده للفعل بأمور عارضة وهي قبوله الإسناد، وانتقاد أبي حيان له، التذييل 13/ب.

10) التذييل 13/ب.

11) التذييل 13/ب، وانظر اللباب 1 : 30.

12) التذييل 15/أ.

13) التذييل 15/أ.

14) التذييل 15/ب.

15) التذييل 15/ب.

16) التذييل 15/أ.

17) المباحث الكاملية: 1 : 6/ب.

18) 12/ب.

19) التذييل 13/ب.

20) شرح التسهيل: 1 : 4، والتذييل 6/ب.

21) التذييل 6/ب.

22) التذييل 101/أ.

23) التذييل 101/أ، وانظر مرة أخرى في الموضع نفسه عن احترازه بالاسم المنقوص من الفعل المضارع الذي حرف إعرابه ياء تلي كسرة نحو يعطي». و136/أ.

24) التذييل 20/أ.

25) التذييل 20/أ.

26) التذييل 34/ب - 30/أ.

27) التذييل 36/ أ. وانظر: 136/أ.

28) التذييل 135/ب.

29) التذييل 136/أ.

30) الكتاب: 1 : 11، 71، والمقتضب 1 : 4، وشرح الكافية 1 : 24.

31) التذييل 135/ب. وانظر معاني الفراء 1: 5، 2: 85.

32) شرح المفصل 3 : 84.

33) التذييل 184/ب.

34) التذييل 17/ب.

35) الإيضاح: 71، وانظر المقتصد 1 : 70.

36) صحيح البخاري 3: 64 - 65، وصحيح مسلم حديث رقم 96 ج 3: 1215 - 1216، ومسند أحمد 1 : 112 بلفظ آخر.

37) البيت لرجل من مذحج، أو لضمرة من ضمرة النهشلي، أو لعمرو بن أحمر، وهو في شعر عمرو بن أحمر: 321، والكتاب 2 : 322، ومعاني القران 1 : 121، واللسان «حيس».

38) التذييل 18/أ.

39) التذييل 65/أ.

40) التذييل 65/ب.

41) التذييل 34/ب.

42) التذييل 36/أ.

43) التذييل 115/ب.

44) 113/ب.

45) 76/أ. وانظر 34/ب، 75/أ، 75/ب.

46) التذييل 76/ب - 77/أ.

47) التذييل 78/ب.

48) التذييل 85/ب.

49) التذييل 98/ب.

50) التذييل 72/ب.

51) التذييل 72/ب.

52) التذييل 72/ب.



53) التذييل 72/ب.

54) التذييل 72/ب.

55) التذييل 71/ب.

56) التذييل 71/ب.

قائمة المصادر والمراجع

- الأصول: تمَّام حسَّان، ط 1، 1991م، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب.
- الإيضاح العضدي: أبو علي الفارسي، تحقيق د. كاظ.م بحر المرجان، عالم الكتب، بيروت.
- التبيين: أبو البقاء العكبري، تحقيق د. عبدالرحمن العثيمين، مكتبة العبيكان، الرياض.
- التذييل والتكميل: أبو حيان الأندلسي، ج 1، تحقيق د. وليد السراقبي، رسالة جامعية لنيل درجة الدكتوراه، جامعة دمشق، 2000م.
- التعريفات: أبو الحسن الجرجاني، 1986، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد. ونسخة أرى بتحقيق د. عبدالرحمن عميرة، ط 1، 1987م، عالم الكتب، بيروت.
- التقريب لحد المنطقك ابن حزم الأندلسي، تح د. إحسان عباس، مطابع دار الصياد، بيروت.
- الحدود (ضمن كتاب المصطلح الفلسفي عند العرب)، حققه د. عبدالأمير الأعسم، مكتبة الفكر العربي، بغداد.
- شرح التسهيل: ابن مالك الجيَّاني، حققه عبدالرحمن السيد ومحمد بدوي المختون، دار هجر للطباعة، مصر.
- شرح الكافية: الرضي الأستراباذي، طبعة إيران. ونسخة أخرى بتحقيق الدكتور حسن الحفظي، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، 1993م.
- شرح المفصل: ابن يعيش النحوي، عالم الكتب، بيروت.
- شرح المقدمة الجزولية: أبو علي الشلوبين، تحقيق أ. د. تركي العتيبي، 1993، مكتبة الرشد، الرياض.
- شعر عمرو بن أحمر الباهلي: جمع وتحقيق الأستاذ محمد محيي الدين مينو، رسالة ماجستير محفوظة في كلية الآداب، جامعة دمشق.
- صحيح البخاري: حقَّقه الدكتور مصطفى البغا، مؤسسة الرسالة، بيروت.
- صحيح مسلم: دار إحياء الكتب العربية، القاهرة.
- كتاب سيبويه، سيبويه، تحقيق المرحوم عبدالسلام هارون، بيروت، عالم الكتب.

- اللباب في علل البناء والإعراب: العكبري، تحقيق د. غازي طليمات ود. عبدالإله نبهان، دار الفكر، دمشق.
- لسان العرب: ابن منظور، دار المعارف، القاهرة.
- المباحث الكاملية: علم الدين اللورقي، مصورتي عن نسخة دار الكتب المصرية، 266/ نحو.
- المرتجل: ابن الخشاب، تحقيق علي حيدر، 1972، دمشق.
- معاني القرآن: الفراء، تحقيق أحمد يوسف نجاتي، عالم الكتب، بيروت.
- معيار العلم: أبو حامد الغزالي، تحقيق د. سليمان دنيا، ط 2، 1969، دار المعارف، مصر.
- المقتصد: عبدالقاهر الجرجاني، تحقيق د. كاظم بحر المرجان، 1982، بغداد.
- المقتضب: أبو العباس المبرد، تحقيق المرحوم الدكتور محمد عبدالخالق عضيمة، عالم الكتب، بيروت.
- النحو العربي: العلة النحوية، أستاذنا الدكتور مازن المبارك، دار الكتب العلمية، بيروت.



معارضات ابن جابر الهوّاري الأندلسي للقصائد المشهورة في الشعر العربي



محمد طيّب خطاب

لقد استهوى ابن جابر مديح المصطفى صلى الله عليه وسلم، فأنشأ فيه دواوين متعدّدة تجسّد عظمة الرسول وتشيد بفضائله ومكارم صفاته وخلاله صلى الله عليه وسلم، وتميط اللثام عن جوانب العظمة في هذه الشخصية التي جاءت بالهدى والخير لكل الناس.

وكانما قوبل به صلى الله عليه وسلم، من جحود ونكران، وما واجهه به المشركون من قومه، حين صدع بدعوة الحق كما أمره ربّه، من عدوان وظلم وأذى وتآمر، وما كان منه صلى الله عليه وسلم من صبر وحكمة وصدق وجهاد في سبيل رسالته، ثم العفو عن الجميع حين انتصر وقدر، كان مبعث الإعجاب من المشركين قبل المؤمنين برسالته صلى الله عليه وسلم.

ولما كان حب ابن جابر لهذا النبي قد ملك عليه نفسه، وسيطر على كيانه كلّه، كان ينتهز كل سانحة ليمدحه ويشيد بذكره في وقت اشتدّت فيه الهجمة على الإسلام وعلى نبيه صلى الله عليه وسلم، فكان واجباً على المخلصين من أبناء الأمة أن يذكّروا أبناء أمتهم بجوانب العظمة في حياة هذه الأمة، خاصة ما يتعلق منها بالجهاد والمواجهة، التي امتدّت عبر تاريخها المجيد، وكان خير ما يمثل ذلك الرسول المجاهد القائد، بكل رموز العظمة التي مثّلتها شخصيته، صلى الله عليه وسلم.

ولذا كانت لابن جابر وقفات عند قصائد مشهورة في تاريخ

التراث العربي، أشاد فيها أصحابها به صلى الله عليه وسلم ومدحوه سواء عن طريق مباشر أو غير مباشر، وتأتي على رأسها قصيدة كعب بن زهير بن أبي سلمى، حين جاء الرسول صلى الله عليه وسلم، تائباً نادماً عمّا بدر منه، مادحاً للنبي صلى الله عليه وسلم، ومشيداً برسالة الإسلام الخالدة التي جاء بها.

فقد روي أنّ بجيراً بن زهير بن أبي سلمى المزني أسلم فاشتدّ عليه أهله، وكان كعب أخوه أشدّهم عليه، فقد لقي بجير النبي صلى الله عليه وسلم وأسلم، فأرسل إليه كعب أخوه قائلاً، معرّضاً برسول الله صلى الله عليه وسلم[2]:

ألا أبلغا عنّي بجيراً رسالة ... فهل لك فيما قلت بالخيف هل لكا؟
شربت مع المأمون كأساً رويّة ... فأنهلك المأمون منها وعلّكا
وخالفت أسباب الهدى وتبعته ... على أيّ شيء ويب غيرك دلكا
على خلق لم تلف أمّاً ولا أباً ... عليه ولم تدرك عليه أخاً لكا

فردّ عليه بجير:

من مبلغا كعباً فهل لك في التي ... تلوم عليها باطلاً وهي أحزم
إلى الله لا العزّى ولا اللات وحده ... فتنجو إذا كان النّجاء وتسلم
لدى يوم لا ينجو وليس بمفلت ... من النار إلاّ طاهر القلب مسلم
فدين زهير وهو لا شيء دينه ... ودين أبي سلمى عليّ محرّم

فلمّا قدم النبي صلى الله عليه وسلم المدينة منصرفه من الطائف، كتب بجير إلى أخيه أن النبي صلى الله عليه وسلم يقتل كل من يؤذيه من شعراء المشركين، وأنّ ابن الزّبعريّ وهبيرة بن أبي وهب هربا، فإن كانت لك في نفسك حاجة فاقدم على رسول الله صلى الله

عليه وسلم، فإنه لا يقتل أحداً جاءه تائباً، وإن أنت لم تفعل فانج إلى نجاتك من الأرض، فلما أتاه كتاب بجير ضاقت به الأرض، وأشفق على نفسه، فأرجف به من كان في حاضره، وقالوا: هو مقتولن وزيت مزينة أن تؤويه، فقدم المدينة فنزل على رجل بينه وبينه معرفة، ثم أتى الرسول صلى الله عليه وسلم، وكان النبي عليه السلام لا يعرفه، فجلس بين يديه ثم قال: يا رسول الله إنّ كعب بن زهير أتاك تائباً مسلماً، فهل أنت قابل منه إن أنا جئتك به؟ قال: نعم. قال: أنا كعب، ثم قال هذه القصيدة اللاميّة[3] بين يدي رسول الله صلى الله عليه وسلم، فشمله عطفه وعفوه، بل كافأه على مدحته هذه بأن أهداه بردته التي كان يلتحق بها صلى الله عليه وسلم، ومن ثمّ عرفت هذه القصيدة بالبردة، وطار صيتها وصيت صاحبها في الآفاق، حتى عفت على ما قال كعب من شعر غيرها، وكأنه لم يقل إلاّ هي، فقد كان كعب من الشعراء الكبار، وقد كان أبوه زهيراً من فحول شعراء الجاهلية، فرباه على الشعر وصنعته وتجويده حتى حذق فنونه، وألمّ بطرائقه قبل أن يسمح له بإذاعة شعره بين الناس.

وقد حظيت لامية كعب بن زهير باهتمام كبير، ونالت شهرة واسعة منذ عصرها، حين ألقاها كعب بن زهير بين يدي رسول الله صلى الله عليه وسلم، حتى غطّت شهرتها على شهرة كعب كشاعر متميز عرف بالفحولة وعلو الحس الأدبي، وكان لها تأثير بعيد وصدق عميق في التراث العربي حتى العصر الحديث، «وعلى هذا يمكن الاستدلال على عظمة القصيدة وخلودها من خلال موقعها في زحام هذه المعارضات، فلا شك أن ما أصبح من القصائد موضوعاً لمعارضات الشعراء لابد أن يظل في منطقة البؤرة - بؤرة الإعجاب - لدى المتأخرين منهم، إلى جانب موقعها الأدبي في عصرها، بما يكفي لجعلها محوراً ينصرف إليه أكثر من شاعر، ربّما بسبب دوافع فنية، من

إعجاب خاص بها، وربما بسبب دوافع أخرى، قومية أو حماسية تكشفها التجارب العامة من صورتها الاجتماعية»[4].

ويبدو أن الموقف الذي قيلت فيه هذه اللامية، والذي أحاط بها وبصاحبها ممّا جعله ينشدها بين يدي رسول الله صلى الله عليه وسلم، وما قابله به المصطفى عليه السلام من عفو وتكريم شمل كعباً وشمل قصيدته، وخلّدها وخلّده، حيث أهداه صلى الله عليه وسلم بردته الشريفة، قد ترك آثاراً بعيدة على الموقف كله في زمن كعب، وفيما تلاه حتى العصر الحديث، وطغى على قيمة القصيدة من الناحية الفنية، وكعب كشاعر له مكانته الشعرية المتميزة.

ولذا، صارت هذه اللامية مركز الاهتمام وبؤرة الشدّ، وتوارثت المسلمون احترامها والتعلّق بها على النطاقين العام والخاص، قال أبو جعفر الألبيري الأديب الشاعر رفيق ابن جابر: «حدثني بعض شيوخنا بالإسكندرية بإسناده بأن بعض العلماء كان لا يستفتح مجالسه إلا بقصيدة كعب، فقيل له في ذلك: رأيت رسول الله صلى عليه وسلم فقلت: يا رسول الله قصيدة كعب أنشدها بين يديك؟ فقال: نعم، وأنا أحبّها وأحبّ من يحبّها قال: فعاهدت الله أنني لا أخلو من قراءتها كل يوم، قال أبو جعفر: لم تزل الشعراء من ذلك الوقت إلى الآن ينسجون على منوالها، ويقتدون بأقوالها تبركاً بمن أنشدت بين يديه، ونسب مدحها إليه...»[5].

يقول دكتور عبدالله التطاوي عن امتداد هذه الأهمية بقصيدة «بانت سعاد» ومعارضاتها المستمرة: «ومن هذه النصوص - أي المعارضات - ما قد يمتد ليشمل أكثر من مرحلة تاريخية، ليصبح موضوعاً لمعارضات كثيرة لا معارضة واحدة، على نحو ما تمتّعت به لامية كعب بن زهير والتي عرفت بالبردة، من معارضات تلتها منذ

عصر بني أمية، واستمرت معارضتها بعد ذلك لدى البوصيري وشوقي من العصر الوسيط ثم العصر الحديث»[6].

وكثرت المعارضات لهذه القصيدة، وتزاحم الشعراء فلي شتّى العصور على ذلك النهج، وهي معارضات ظلّت شديدة الصراحة في موقعها من لامية كعب، ولم يجد الشعراء غضاضة في الإضافة كلّما أمكنهم ذلك، وهي معارضات تبتعد عن النقائض التي هي صورة من صور الصراع المذهبي أو السياسي، بينما اتسمت المعارضات بالاتساق والإعجاب لا الخصومة والعداوة والصراع، مما حفظ لها خصوصيتها الفنية ومقوّماتها وأصولها المتميزة، لتظل لها دلالتها الخاصة، كمعارضة محمد بن العباس الأبيوردي (ت: 507هـ) ومطلعها:

خاض الدّجى ورواق الليل مسدول   برق كما اهتزّ ماضي الحدّ مصقول
أضاء لي باللوى والقلب متبول   لجديّ برق بشار الحبّ موصول

ومعارضة الفيروز أبادي (ت: 817هـ) ومطلعها:

هل حبل عزّة بعد البين موصول   أو بارق الوصل بعد البين مأمول

ومعارضة القلقشندي المصري (768هـ) ومطلعها:

ما الطّرف بعدكم بالنّوم مكحول   هذا وكم بيننا من ربعكم ميل

ومعارضة البوصيري (ت: 696هـ) ومطلعها:

إلى متى أنت باللّذات مشغول   وأنت عن كلّ ما قدّمت مسؤول[7]

وكان ابن جابر من المعارضين للامية كعب بقصيدة مطلعها:

بانت سعاد فعقد الصبر محلول   والدّمع في صفحات الخدّ مبذول

وكانت هذه المعارضات شديدة الصراحة من لامية كعب، ولم يجد الشعراء غضاضة لا في الإضافة إليها كلّما تسنّى لهم ذلك، ولا في التصريح بهذه المعارضة، فلم تكن معارضاتهم من باب المبارزة وإظهار التفرّق على بانت سعاد، ولا باب التميّز عليها أو حتى مضاهاتها، بل كانت بغية التبرّك بها، والتزلّف من الجناب النبوي، والتحرّم به، وطلب الخير والعفو عنده، ورجاء أن ينالهم ما نال صاحب البردة من عفو وتكريم وكرم المصطفى صلى الله عليه وسلم. فيغفر لهم ما قد وقع منهم من ذنب وتقصير وعجز في حق الله وحق رسوله.

ويتضح ذلك سواء من خلال العناوين التي اختارها بعض المعارضين لقصائدهم أو في ثنايا القصائد ذاتها، فقد سمّى ابن سيّد الناس اليعمري معارضته «عدة المعاد في عروض بنات سعاد»، ومطلعها:

قلبي بكم يا أهيل الحيّ مأهول وحبله بأماني الوصول موصول

وكذا معارضة أبي حيّان الأندلسي (ت 645هـ) إذ سمّى قصيدته «المورد العذب في معارضة قصيدة كعب» ومطلعها:

لا تعذلاه فما ذو الحبّ معذول العقل مختبل والقلب متبول

والفيروز أبادي الذي سمّى معارضته «زاد المعاد في معارضة بانت سعاد» وهي تسميات إنما جاءت كما قلنا من باب التبرّك بهذه القصيدة، والتفاؤل بالإقدام على معارضتها، باعتبار مجالها المديح النبوي.

وأبدى هؤلاء المعارضون إعجابهم بصنيع كعب واعترفوا بسبقه، ولم يجدوا حرجاً في الاعتراف بقصر باعهم عن الوصول إلى عظمة شاعريته، وتألّق فنه الشعري، وبعد موقفهم عن موقفه، وعجزهم عن

مطاولته على نحو قول البوصيري في بردته التي عارض بها بردة كعب بن زهير وسمّاها «ذخر المعاد في وزن بانت سعاد»[8].

وعلى قول كعب إن توازنه	فربّما وازن الدرّ المثاقيل
وحيث كنّا معاً نرمي إلى غرض	فحبّذا ناضل منّا ومنضول
إن أقف آثاره إنّي الغداة بها	على طريق نجاح منه موصول

وقد كان محمد بن أحمد بن جابر في معارضته هذه لبردة كعب معترفاً بفضل كعب وسبقه عليه وعلى غيره ممّن عارضوا بردته، وقصر باعهم عنه، رغم طول معارضته التي بلغت ضعفي بردة كعب كما يقول[9]:

وقد أتيت بضعفي ما أتاك به	كعب على أنّ باعي ما لها طول
فإن قبلت ونالتني مراحم قد	نالته لم يبق لي من بعدها سول
وإنّ كعباً علينا قد غدا سبباً	لكعب خير بيمن الله مشمول

وتقع مارضة ابن جابر لبانت سعاد في مائة وستة عشر بيتاً، قد التزم فيها، كما هو الشأن في هذه المعارضات، البحر نفسه «البسيط» والعروض التامة المخبونة، والضرب تامّ مقطوع «مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن» - مرّتين -، والقافية والرّوي المضمون حرف «اللام» وقد ترسّم ابن ابر خطا كعب في لاميته، وسار على نهجه في شكلها العام وتراكيبها وإيقاعها بصورة عامة، إضافة إلى طابع المطلع الغزلي فيهما، ووصف الرحلة والرّاحلة، ومع ذلك فقد انتمت كل منهما إلى عصرها الذي قيلت فيه، ومثّلت روحه وفنه الشعري، فبينما انتمت لامية كعب للعصر الجاهلي في لغتها ومعانيها، عدا تلك الإضاءة الإسلامية التي جاءت مدحاً واعتزازاً للمصطفى صلى الله عليه وسلم، انتمت لامية ابن جابر المعارضة إلى عصر المدائح النبوية، الذي عاش

فيه الشاعر، وسرت فيها روحه وبدا فيها التركيز والاهتمام أكثر وأطول في مدح النبي صلى الله عليه وسلم، وتعديد صفاته ومكارمه وخلاله عليه السلام، وعرض معجزاته المؤقّتة ثم التّوسل به صلى الله عليه وسلم:

يا سيّد الرسل عبد قد أتى وله ... من سالف الذّنب تخويف وتخجيل
يرجو شفاعتك العظمى إذا اشتعلت ... نار على من عصى منها سرابيل

ثم الختام التقليدي بالصلاة الدائمة على النبي وآله وصحابته:

صلى عليك إله العرش ما صدحت ... ورق لهنّ على الأغصان تهديل
أزكى صلاة تعمّ الآل واصلة ... صحباً هم للورى زين وتحجيل

ولم يختلف ابن جابر عن أصحاب المعارضات السابقين واللاحقين له، في إبداء التبرك والتيمّن ببردة كعب والرّجاء أن يناله ما نال صاحبها من رضى وعفو، فلئن فاته الوقوف كموقف كعب بن يدي المصطفى عليه السلام ومدحة لمعاصرته له عليه السلام، فلن يفوت ابن جابر أجر الاهتداء والتبرك بقصيدته، حتى وإن طال العهد وباعد بينهما الزمن، وهذا ما يجسده ابن جابر مباشرة في قوله في هذه المطوّلة:

قالوا أتيت وقد قصّرت من زمن ... وهل قبول مع التقصير مأمول
بأيّ وجه تلاقيهم فقلت لهم ... ضيف الكرام على العلأت مقبول
قد كان ما كان من كعب وحين أتى ... مؤمّلاً لهم ما خاب تأميل
وقد مشيت على آثاره وعلى ... إحسانهم لي في الإسعاف تعويل
هم الكرام وبالمعروف قد عرفوا ... وفي كريم حماهم يبلغ السّول
وبعد مدحهم لابدّ من صلة ... فيها إلى درجات العزّ توصيل

لي الأمان وحاشا أن أخيب ولي   قلب على حبِّ الخلق مجبول

وكانت مقصورة الإمام أبي بكر محم دبن دريد الأزديّ المولود بالبصرة عام 223هـ، والمتوفّى ببغداد عام 321هـ، التي مدح بها الشّاه ميكائيل وولديه، وأحاط فيها بأكثر المقصور من كلام العرب، من القصائد التي نالت شهرة واسعة، واعتنى بها خلق كثير منذ زمن مؤلّفها وما تلاه من عصور، وتزاحم عليها العلماء حفاً وشرحاً ومعارضة وتخميساً وتوشيحاً وإعراباً واستشهاداً بها في مؤلّفاتهم واقتباساً منها[10].

فقد كان مؤلّفها من أعلام عصره، إمام الأمصار في علوم وفنون كثيرة، ومنها الشعر، فهو «الذي انتهت إليه لغة البصريّين، كان أحفظ الناس وأوسعهم علماً وأقدرهم على الشعر، وما ازدحم العلم والشعر في صدر أحد ازدحاماً في صدر خلف الأحمر وابن دريد»[11].

والمقصورة، كما هو معروف، كل قصيدة كان رويّها ألف ليّنة، وكما يقول د. مهدي علام: «إن القرآن الكريم قد جاء فيه كثير من رؤوس الآي في الألف المقصورة، ممّا لم يعهده الناس قبل ذلك، حبّب إليهم ذلك الطراز من القافية وساق إليهم الألفة بها، ممّا حدا بكثير من الشعراء إلى ذلك، فجعلوه قافية لهذه المقاصير التي ظهرت في العصور الإسلامية»[12].

وكان أبو الحسن حازم القرطاجني المتوفّى بتونس عام 684هـ، ممّن عارض قصيدة ابن دريد بمقصورة من ستة وألف بيت، مدح بها المستنصر الحفصيّ، وقد نصّ حازم في مقدمته لهذه المقصورة أنه عارض بها مقصورة ابن دريد قال: «وما هذه القلادة المنظومة، والرّوضة الممطورة، إلا قصيدة من الرّجز غير مشطورة، عارضت بها قصيدة أبي بكر بن دريد المقصورة»[13].

وأجدني هنا قد أشرت إلى حازم القرطاجني ومقصورته بالذات على كثرة المعارضين لمقصورة ابن دريد قبل حازم وبعده، لغير ما سبب فهو سابق على ابن جابر في معارضته لمقصورة ابن دريد، إذ توفّى حازم القرطاجني قبل ولادة ابن جابر الهوّاري باثنى عشر عاماً تقريباً، وهناك أمر آخر، هو اتفاقهما في تصدير معلّقة امرئ القيس المشهورة:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدّخول وحومل

وتحويلها إلى الجناب النبوي، وكما يقول الدكتور محمد الحبيب بن الخوجة في مقدمة منهاج البلغاء: «والقصيدة الثالثة مدحية تتألف من تسعة وسبعين بيتاً من بحر الطويل، ضمّنها الشاعر أعجاز معلّقة امرئ القيس، وقد جعل هذه البديعية في مدح الرسول الأعظم صلى الله عليه وسلم، وطالعها:

لعينيك قل زرت أفضل مرسل قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

ولما اشتملت عليه هذه القصيدة من خصائص، كانت في عصره أشهر ما علم من نظمه، وتلقّفها الناس بالرواية طبقة عن طبقة وجيلاً بعد جيل»(14).

فقد كانت قصيدة حازم هذه إذن من أشهر أشعاره، وأكثرها انتشاراً ودوراناً على الألسان ورواية بن الناس في عصره وبعده، فلابدّ أن يكون ابن جابر - والحال هذه - قد وقعت عينه عليها، فنحى نحوها حين صدّر هو الآخر معلّقة امرئ القيس في ستة وسبعين بيتاً، وحوّلها إلى الجناب النبوي، فقال:

خليليّ هذا قبر أشرف مرسل قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

فقد كان ابن جابر مغرماً بمعارضة القصائد المشهورة، وتحويلها

إلى الجناب النبوي، إن لم تكن أصلاً فيه، كما في بانت سعاد، ومقصورة ابن دريد، وبردة البوصيري، خاصة إذا عرفنا أن ابن جابر سلك مسلك حازم ذاته، حين جعل صدر البيت الأول لمعلّقة امرئ القيس عجزاً لبيته الأول في قصيدته، ثم سار في بقية القصيدة على نظام امرئ القيس فيها وصدّر أعجازها فقط، وحوّلها للمديح النبوي، قال ابن جابر في مقدمته لهذه القصيدة: «ووقع لنا في هذا الحرف - يقصد اللام - أيضاً في الضرب الثاني من الطويل، وهو المقبوض كعروضة قصيدة مقفّاة البيت الأول، متداركة القافية، مطلقة الرّوي، ومجراها الكسر، وأعجازها أعجاز قصيدة امرئ القيس إلاّ البيت الأول، فإن عجزه صدر البيت الأول من قصيدة امرئ القيس.

ويبدو أن هذا المسلك في تصدير وتحويل قصائد امرئ القيس الشهيرة إلى الجناب النبوي، لم يسلكه حازم ولا ابن جابر الهواري وحدهما، فقد صدّر العالم والأديب والشاعر الأندلسي أبو بكر أحمد بن محمد بن جزي الكلبي، وكان معاصراً لابن جابر (785هـ) وحوّل أشهر قصائد امرئ القيس بعد المعلّقة[16]:

ألا عم صباحاً أيّها الطلل البالي وهل يعمن من كان في العصر الخالي

إلى المديح النبوي، وقد أوردها لسان الدين بن الخطيب في كتابه «الإحاطة في أخبار غرناطة» كاملة، في ترجمته لأبي بكر بن جزيّ، وقدّم لها بقوله: «ومن بديع ما صدر عنه، قوله ينسج على منوال امرئ القيس في قصيدته الشهيرة»[17]، حتى إنه أتمّ لسان الدين القصيدة عقّب بقوله: «ولا خفاء ببراعة هذا النّظم، وإحكام هذا النّسج وشدّة هذه العارضة»[18].

وممّن عارض مقصورة ابن دريد من المغاربة غير ابن جابر الهوّاري الشيخ عبدالرحمن عليّ بن صالح المكّودي (ت: 807هـ)، نظمها في

ثلاثمائة بيت، وجعلها في الجناب النبوي، لا في أحد من أهل الدنيا، كما فعل ابن دريد وحازم، فقد أراد أن يتسامى عليهما بحسن القصد وشرف التّوجّه، فقال مفتخراً بذلك في مقصورته:

مقصورة لكنها مقصورة	على امتداح المصطفى خير الورى
وما شبتها بمدح خلق غيره	لرتبة أحظى بها ولا جدا
فاقت علاء كلّ ذي مقصورة	وإن هم نالوا الأيادي والّلها
فحازم قد عدّ غير حازم	وابن دريد لم يفده ما درى

وكان أبو عبدالله محمد بن أحمد بن جابر الهواري من المعجبين بمقصورة ابن دريد فعارضها بمقصورته التي جعلها من الجناب النبوي وقد بلغت أبياتها واحداً وثلاثمائة بيت، استهلّها بمقدمة بيّن فيها هدفه من هذه المعارضة، ونهجه فيها فقال[19]: «وقع لنا فيه يقصد حرف الألف، إذ قد رتّب ابن جابر ديوانه الموسوم «بنفائس المنح وعرائس المدح» في المديح النبوي، على حروف المعجم، قال: وقع لنا فيه أيضاً من الضرب الأول من الرجز مقصورة جريت فيها على مقصورة ابن دريد في تفنّنها وتنوّعها في أساليب الأدب وتلوّنها، فإنه جمع فيها بين المدح والغزل وذكر الأيام الأول، إلى غير ذلك من الحكم المفيدة والمعاني المجيدة، وذكر في أثنائها إشارة إلى مدح الرسول وآله وآثاره، ومكارم خلاله، حلّ ذلك من كلامه محل الخال من الخدود والواسطة من العقود، إذ كل نظم وكلام خلا من مدحه فهو هذر، وكلّ كلام لا يشاب بذكر فهو لا يدرك فيه وطر، فاتّبعت سبيل ابن دريد في ذلك، ونحوت بمصورتي تلك المسالك، إلاّ أنّي جعلت معظم أبياتها في مدح الرسول، راجياً من الله بلوغ السول، فلمّا تمّ نظمها، وحصل ختمها، نبّه الله تعالى بصيرتي، ونوّر سريرتي، فرأيت أن تخليصها لمدح الرسول صلى الله عليه وسلم، أشرف لمعناها، وأعمّ لمغناها، وأثبت لمبناها، وأعذب

لمجناها، فخلّصتها تخليص الصائغ للذهب، وصفّيتها من ذلك الشّائب حتى ذهب، وقد التزمت قبل الرّوي في عشرة أبيات منها حرفاً من الحروف على حسب ما لأهل المغرب من الترتيب المعروف، إلى أن استوفيت حروف المعجم كلّها، وسلّت للسالك سبلها، وهي هذه»[19].

وهذه المقصورة، كما أشار ابن جابر فيها، قالها مودّعاً مواطن الحمى في إحدى حجّاته، وافتخر ببراعة نظمها، وجمال سبكها الذي عجز عنه من سبقه من أصحاب المقاصير:

والآن قد أكملتها في مدحه	**مقصورة يقصر عنها من حلا**
ضمّنتها من كلّ فنّ درراً	**نظماً، فأضحت من نفيسات الحلى**
حلّيتها جيد معاليه وما	**أملح حلى الحمد في جيد العلا**
جعلتها منّي وداعاً فاعتجب	**لنظمها الحلو الجنيّ كيف حلا**
من قارب الرحلة عن ذاك الحمى	**كيف أجاد النظم يوماً أو درى**
أرسلتها عن فطنة أخمدها	**وجد نفي عن مقلتي طيّب الكرى**
وكيف لا آسى عن بعدي عن	**قوم جرى من جودهم ما قد جرى**

وقد بدأ ابن جابر مقصورته بمقدّمة غزلية، وهي مقدمة رمزية، كما هو غزله في سائر قصائده من الجناب النبوي، فغزله من نوع خاص، وشوقه فيها ليس إلى غادة حسناء تيّمه جمالها، إنّما شوقه إلى «ربّه الخدر» مكة المكرمة، التي ما قطع الفيافي وجاب الصحارى على ظهور الضّمر، إلا سعياً إليها، وطمعاً في زيارتها:

لأقطعنّ البيد أفري جلدها	**بضامر يفري الحصى إذا وأى**
حتى أزور ربّة الخدر وقد	**ذاد الكرى عنّي الوشاة وذأى**

ولا ينسى ابن جابر من كانت مقصورته لجنابه، فأشاد بعظمة

شخصية المصطفى صلى الله عليه وسلم، وفضله على العالمين طراً، وعدّد صفاته ومكارم خلاله التي لا تحصى مهما عدّد وأطال، فهو سيّد الورى وخيرهم، الهادي المنقذ للبشرية الرحيم بهم العادل، البرّ، العفّ، الحليم، الزّاهد، الصّابر، الصّادق، المتواضع، الشجاع، المجاهد، الشّافع المشفّع، إلى غير ذلك من صفات العظمة التي اتّسم بها المصطفى عليه السلام.

وقد غاص ابن جابر كما هي سنّة أصحاب المقاصير، في أحداث التاريخ ووقائعه وأفعاله بالناس أفراداً وجماعات، وكيف أعزّ من ذلّ، واستخذى وأوقع بمن عتى وطال أمده لأنه كما يقول:

هي الليالي لا يراعى صرفها لا خاملاً فيها ولا من قد سما

ومن ثمّ انطلق ابن جابر ينثر عدداً من الأمثال والحكم التي حرص أصحاب هذه المقاصير، منذ ابن دريد، على تضمينها قصائدهم[20]. وفي هذه المقصورة لا ينسى ابن جابر جانباً مهماً آخر في المدائح النبوية، وسمة من سماتها المميزة منذ تكوّنها، وهي معجزات المصطفى صلى الله عليه وسلم، كفيضان الماء من يده، وحنين الجذع إليه، وتسبيح الحصى في يده، والإسراء والمعراج، وإشباع الجيش بصاع من شعير، ومشي الدّوح إليه، ودرّ الشاة العجفاء حين لمستها يده الكريمة، وسقوط المصر استجابة لدعائه لمّا أصاب الناس القحط، وتسليم الظبي عليه وتكليمه الموتى، وشهادة الضّبّ بنبوّته وغيرها.

ولا ينسى ابن جابر أيضاً، كما هي العادة في مدائحه النبوية جميعها، أن يصلّي ويسلّم على النبي الهادي، لأن الصلاة عليه - عليه السلام - تعني دوام الصلة واستمراريتها، وإن خالف ابن جابر في هذه المقصورة النظام الذي دأب عليه والتزمه في مدائحه النبوية، حيث يجعل الصلاة والتسليم على النبي ختام قصائده، ولكنه في هذه

المقصورة كرّره في أكثر من موطن، وبثّه في نسيج القصيدة، ولعلّ اختلاف وضعيّة هذه المقصورة وطولها، ألجأه إلى هذا الأسلوب، فقال في بيت رقم (176):

صلّى عليك الله يا من جاهه ... يوم الحساب ملجأ لمن عصى

ثم عاد وقال في بيتين آخرين، رقمي (198 - 199):

أزكى صلاة وسلام أبداً ... عليك ما ارتاح ظليم وارتعى
وسبّح الرعد بحمد من سقى ... صوب الحيا فقا للأرض لعا

وقد ختم ابن جابر هذه المقصورة بالتوسّل والرجاء الذي كرّره وألحّ عليه في مواطن عدّة منها، ثم ختمها به، متوسّلاً بالرسول الأعظم، راجياً النجاة بفضله، وداعياً لتلك الدّيار التي ثوى فيها جسده بالأمان والخير العميم، والبركة الدائمة، وأزال عنها كل سوء بكرامته وفضله صلى الله عليه وسلم:

وليس عندي للنّجاة مخلّص ... إن لم يكن منكم نوال وجدا
بكم ملاذي وحماكم ملجأي ... ليس سوى ذاك السّماح المجتدا
وما ادّخرنا عدّة سواكم ... ومثلكم من يرتجي ويجتدى
لا أوحش الله دياراً أنتم ... فيها، ولا أزرى بمرعاها الصهدى
ولا نأت داركم ولا خلا ... ربعكم ما راح يوم واغتدى

أمّا الشوق الدائم إلى مواطن الرسول عليه السلام، وإلى تلك الربّا وأهلها أنصار دين الله، فهو يختلط بدم الشاعر ولحمه، ويسري في كيانه كله، بعد أن تعذّرت المجاورة والإقامة الدائمة فيها، التي هي منى ابن جابر ومناط أمله، فهو يغلّف القصيدة كلّها، ويبثّه ابن جابر عبرها من مبتدأها وحتى نهايتها، كقوله في ختام هذه المقصورة:

جعلتها مني وداعاً فاعتجب | لنظمها الحلو الجنيّ كيف حلا
من قارب الرحلة عن ذاك الحمى | كيف أجاد النظم يوماً أو درى
أرسلتها عن فطنة أخمدها | وجد نفي عن مقلتي طيّب الكرى
وكيف لا آسى على بعدي عن | قوم جرى من جودهم ما قد جرى
أنصار دين الله والهادي الذي | لولا وضوح هديه ضلّ الورى
فالقلب بين مشرّق ومغرّب | مقسّم اللوعة مجذوب العرى
إذا ذكرت الغرب حنّت مهجتي | وبلّ دمعي من جوى الشّوق الثّرى
وإن ذكرت حبّ من في مشرق | أبطأ بي حبّهم عن السّرى
وإن ترحّلت فقلبي عندكم | لم يرتحل عن بابكم ولا سرى
ولاتزال رسل شوقي أبداً | تترى على مجدكم الجزل النّدى
ولن تمرّ ساعة إلاّ هفا | بذكركم مفصح نظمي وشدا

وثالث هذه القصائد التي حظيت باهتمام الأدباء والشعراء، فتنافس الجميع في معارضتها، والنّسج على منوالها، وتسديسها وتسبيعها وتخميسها وتشطيرها، رجاء أن ينالوا ما نال صاحبها، هي بردة البوصيري التي سمّاها ناظمها: «الكواكب الدرّيّة في مدح خير البريّة» وطالعها:

أمن تذكّر جيران بذي سلم | مزجت دمعاً جرى من مقلة بدم

ويبدو أن ما أحيط بهذه القصيدة، وظروف إنشاء البوصيري لها، إضافة إلى موضوعها، دخل كبير في اهتمام الناس بها عامّة وخاصّة، حفظاً ورواية ومعارضة وتشطيراً وتخميساً، وغير ذلك، رغبة في التبرك بها، وطمعاً فيها حظي به البوصيري صاحبها، ذلك أن البوصيري قال في سبب إنشائه لهذه البردة: «كنت قد نظمت قصائد

في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم، منها ما اقترحه عليّ الصاحب زين العابدين يعقوب بن الزبير، ثم انتقل بعد ذلك فالج أبطل نصفي، ففكّرت في عمل قصيدتي هذه فعملتها واستشفعت بها إلى الله تعالى في أن يعافيني، وكرّرت إنشادها ونمت فرأيت النبي صلي الله عليه وسلم، فمسح وجهي بيده المباركة، وألقى عليّ بردة، فانتبهت ووجدت فيّ نهضة فقمت وخرجت من بيتي، ولم أكن أعلمت بذلك أحداً، فلقيني بعض القراء، فقال لي: أريد أن تعطيني القصيدة التي مدحت بها رسول الله صلى الله عليه وسلم، فقلت أيّها؟ قال: التي أنشأتها في مرضك، وذكر أوّلها، وقال: والله لقد سمعتها البارحة وهي تنشد بين يدي رسول الله صلى الله عليه وسلم ورأيت رسول الله صلي الله عليه وسلم يتمايل وأعجبته، وألقى على من أنشدها بردة، فأعطيته إيّاها وشاع المنام»[21].

ومن ثم ظهرت المعارضات لهذه القصيدة من أصحاب البديعيّات، كصفيّ الدين الحلي، وابن حجّة الحموي وابن جابر الأندلسي وغيرهم حتى العصر الحديث كمعارضة البارودي وشوقي لها وغيرهم[22].

يقول دكتور حلمي قاعود: «والذي لا يجحده منصف أن (البردة) من القصائد الفريدة في شعرنا العربي كله، قديمه وحديثه، وقد عبّرت عن الشخصية المحمدية، ودافعت عنها بطريقة فذّة ومبتكرة، بدليل استمرار تأثيرها حتى اليوم في الوجدان الشعبي، وعجز الشعراء عن تقديم قصيدة مشابهة لها في البناء والتأثير، وهو ما يساعدنا في تعليل إنشاء تلك القصائد العديدة التي احتذت البردة علي مدى العصور اللاحقة لعصر البوصيري، حيث لم يستطع الشعراء الإفلات من أسر بنائها وتأثيرها»[23].

ولئن كانت هذه المنظومات التي عرفت بالبديعيات والتي ظهرت

في القرن الثامن بالذات، قد احتذى أصحابها بردة البوصيري وقلّدوها، وساروا على نظامها العام، فقد كانت هذه البديعيات ذات هدفين، يسيران في اتجاه واحد معاً، وهما محاولة حصر أنواع البديع في منظومة علمية يسهل حفظها واستذكارها على الدارسين، في عصر شاعت فيه أمثال هذه المنظومات والمؤلّفات في كل العلوم والفنون، وبرز التباري في حشدها، وإظهار البراعة في نظمها واختصارها، ثم مديح النبي صلى الله عليه وسلم، الذي ظهر وبرز في هذا الوقت على نطاق واسع في مجابهة ما تعرّض له الإسلام ونبيّه من إساءة وطعن، ثم محاولة تدمير تمثّله حملات الغزو والعدوان على مشرق العالم الإسلامي ومغربه، من قبل التتار والصليبيين، ومحاولة إضاعة وإتلاف تراثه الضخم ومؤلّفاته في مختلف العلوم، وخاصة ما يتصل منها بالعقيدة والدين.

وكانت البديعية التي أنشأها محمد بن جابر معارضاً بها بردة البوصيري، والتي سمّاها: «الحلة السّيرا في مدح خير الورى» وعرفت ببديعية العميان، لأن ناظمها أعمى، من أوائل ما أنشئ في هذا الفن البدعي الذي توجّه به أصحابه إلى مدح النبي صلى الله عليه وسلم حتى وقع النزاع بين الدّارسين حول السابق في هذا الفن واللاحق، هل هو ابن جابر الأندلسي أم الشيخ صفي الدين الحلي ببديعيته التي سمّاها: «الكافية البديعية في المدائح النبوية» خاصة أنهما كانا متعاصرين، فقد كانت وفاة صفي الدين الحلي عام 750هـ، بينما توفّي ابن جابر الأندلسي عام 780هـ[24].

وفي قضية ليست بالجديدة، فقد حيّرت مؤلفين قدماء، وأثارت الشكوك عندهم حول أسبقية أي منهما في هذا الفن، فقد قال ابن معصوم المدني، مشيراً إلى ذلك في كتابه «أنوار الربيع في أنواع البديع»: «وأما نظم أنواع البديع على هذا الوزن والروي الذي نظم

عليه الشيخ صفي الدين الحلي، فلا تحقّق أن الشيخ صفي الدين هو أول من نظم عليه، فإنه كان معاصراً للشيخ أبي عبدالله محمد بن علي بن جابر الهواري، المعروف بشمس الدين بن جابر، صاحب البديعية، المعروفة ببديعية العميان، الحلّة اليرا، ولا أعلم من السابق منهما إلى نظم بديعية على هذا الأسلوب»[25].

وربما زاد هذا اللبس لدى الباحثين بسبب ما أشر إليه أبو جعفر الرّعيني، رفيق ابن جابر في رحلته، وشارح بديعيته في مقدمة شرحه، الذي سمّاه «طراز الحلّة وشفاء الغلّة» حين قال: «فإنه لمّا كانت القصيدة المنظومة في علم البديع المسمّاة «بالحلة السّيرا في مدح خير الورى» التي أنشأها صاحبنا الإمام العلاّمة شمس الدين أبو عبدالله محمد بن جابر الأندلسي، نادرة في فنها، فريدة في حسنها، يجتني ثمر البلاغة عن غصنها، وتنهل سواكب الإجادة من مزنها، لم ينسج على منوالها، ولا سمحت قريحة بمثالها»[26].

والمهم في هذه القضية هو أن ابن جابر ألّف هذه البديعية في مائة وسبعة وسبعين بيتاً، معارضاً بها بردة البوصيري، وطالعها:

بطيبة انزل ويمّم سيّد الأمم   وانشر له المدح وانثر طيّب الكلم

وقد قدّم ابن جابر لقصيدته بمقدمة بيّن فيها منهجه، وأعرب عن عجزه عن بلوغ شأن وعظمة من مدحه القرآن، وأعلى ذكره خالقه سبحانه، ولكن ليس على الإنان إلاّ أن يخلص نيّته، ويبذل جهده وبالله التوفيق، ومنه العون والسداد، قال ابن جابر: «فأنشأت في مدحه صلى الله عليه وسلم قصيدة وشيب بألقاب البديع بردها، وتوخّيت فيها من موارد الثناء ما يجد المؤمن على قلبه بردها، على أنّ هذه مسالك تقصر عنها الخطا، ومهامه تحار فيها القطاء فمن وصفه ربّه بمكين أمين، ومدحه القرآن بلسان عربي مبين ما عسى أن يبلغه الشعر؟

وما محل هذه البارقة في ضوء صبحه؟ ولكن علينا أن نبذل الجهد، وننفق الوجد، لنعدّ من أهل الخدمة والطاعة، ويشملنا يوم عموم الشفاعة، أماتنا الله على حبه، وجعلنا من أهل قربه، وعصمنا أن نشيم غير سحبه»[27].

والقصيدة كما قدّم لها ابن جابر في ديوانه «نفائس المنح وعرائس المدح» مشتملة على فنّي البديع اللفظي والمعنوي،حيث حصر في قصيدته هذه، أنواع البديع اللفظية والمعنوية[28] كما وردت في كتاب «تلخيص المفتاح» للقزويني، مقدّما بعد حسن المطلع، الأنواع اللفظية على المعنوية، كما فعل بدر الدين بن مالك الأندلسي صاحب «المصباح»، وقد أشار الرّعيني إلى ذلك في مقدمة شرحه لبديعية ابن جابر واستحسنه، فقال: «إن المصنّف تبع في هذه القصيدة القاضي جلال الدين القزويني، صاحب الإيضاح والتلخيص، فذكر من أنواع البديع ما ذكره، إلا أن المصنّف بدأ بالقسم الذي يتعلّق باللفظ، وآخر القسم الذي يتعلّق بالمعنى، وهو في هذا الترتيب موافق لصاحب المفتاح، وهو ترتيب حسن، لأن اللفظ وسيلة إلى المعنى، وحقّ الوسيلة أن تكون متقدّمة، وأيضاً فإن ما يتعلق بالمعنى لا يكون إلا بعد التركيب بخلاف ما قد يتعلّق باللفظ، وحال الإفراد مقدّم على حال التراكيب»[29].

وقد اختلفت بديعية ابن جابر هذه مع غيرها من البديعيات الأخرى التي حرص فيها أصحابها على الولوع بأنواع البديع وتشقيقاتها وتفريعاتها المتشعّبة والمتعددة، حتى طغى حبّ الصّنعة والنّظم على أي هدف آخر فيها، وغصّت قصائدهم بالصناعة المفتعلة التي أفسدت جمال الشعر، وعكّرت رونقه وتدفّقه، فقد حرص ابن جابر عقب انتهائه من نظم أنواع البديع، أن يضيف إلى بديعيته ستة وعشرين بيتاً لا تحمل أنواعاً بدعيية جديدة، ولكن غايتها إكمال

المعنى، وتحقيق الغاية الوجدانية عنده في التعبير عن عواطفه وأحاسيسه تجاه ممدوحه المصطفى صلى الله عليه وسلم، وهذا ما جعل دكتور أحمد موسى، رغم حملته الشديدة على البديعيات، حيث قال: «وفي الحق أن هذه البديعيات منذ ولدت إلى أن قضت صناعة من العبث، أضعفت من الشعر، وهدّت قوّته وأزرت من مكانته»[30]، ثم قال معجِّباً على بديعية ابن جابر، وما تميّزت به عن سواها من البديعيات: «وهكذا يمضي فيها ابن جابر في نظم أدنى إلى الشعر، وإن كانت فيه لوثة الصنعة»[31].

وهذا الاهتمام بإكمال المعنى والحرص عليه لدى ابن جابر في بديعيته وعدم الإغراق في تفريعات البديع وتشقيقاته كما فعل غيره، هو ما جعل السيوطي حين ترجم لابن جابر، وذكر بعض مؤلّفاته يقول: «والحملة السيّرا في مدح خير الورى، وهي بديعية، ونظمها عال ولكنه أخلّ فيها بذكر أنواع من البديع كثيرة جداً»[32].

ولم تخرج هذه البديعية في تركيبها وأفكارها ومعانيها عن معظم قصائد ابن جابر في المديح النبوي، فقد بدأها مباشرة بمدح المصطفى صلى الله عليه وسلم وتعديد شمائله ومكارم خلاله، والإشادة بها، كجمال الخلق والعطف والرحمة والعفو والكرم والعفّة والشجاعة والشفاعة إلى غير ذلك، ثم ذكر بعض معجزاته عليه السلام كالإسراء والمعراج، وردّ الشمس تصديقاً وإكراماً له، وشقّ القمر، وإنزال المطر استجابة لدعائه وشهادة الضّبّ بنبوّته، وإطعام الألف بصاع من تمر، وإطلاق الغزالة ثم عودتها، وفيضان الماء من يده، وغير ذلك مما نثره ابن جابر في معظم قصائده، وردّده وكرّره في الكثير منها إمعاناً في الرد على المكذّبين والمشككّين في ذلك، ثم الإشادة بعريق نسب النبي عليه السلام، وكريم محتده العربي الأصيل الطاهر، فهو من قريش خير العرب وسادتهم، وهو خير خيرهم، ثم الإعراب عن العجز في بلوغ شأو

المصطفى عليه السلام، والقصور عن مطاولة عظمته، فكل من مدحه حام حول الحمى ولم يبلغه، وماذا يقول الشعر في من مدحه ربّه في كتابه العزيز فأخرس الألسن، وأعجز الفصحاء وأسكت البلغاء:

لئن خدمت بحسن المدح حضرته | فذاك في حقّه من أيسر الخدم
وإن أقمت أفانين المديح حلى | لمدحه فببعض البعض لم أقم
وما محلّ فمي والشعر حيث أتى | مدح من الله متلوّ بكلّ فم
لكنّني حمت ما حول الحمى طمعا | من ذا الذي حول ذاك الجود لم يحم
لكن وإن طال مدحي لا أفي أبدا | فأجعل العذر والإقرار مختتم

ثم هناك التوسّل بالرسول عليه السلام رجاء بلوغ الأمل والنّجاة بحرمته عند ربّه وشفاعته وعظيم جاهه عنده:

يا أعظم الرّسل حاشا أن أخيب وإن | صغرت قدراً فقد أملت ذا عظم
لعلّني مع علاّتي سيغفرلي | كبر الكبائر والإلمام باللمم
ما لي سواك فآمالي محقّقة | ورأس مالي سؤالي خير معتصم
فاشفع لعبدك وادفع ضرّ ذي أمل | يرجو رضاك عسى ينجو من الألم

أمّا التشوّق والشوق إلى تلك المواطن والرّبوع، فهو هاجس ابن جابر الذي لا يفارقه، ولا يتوقّف في جميع قصائده، فقد سيطر على جو القصيدة كلّها، وعطّر جوانبها، ونشر ظلاله عليها بدءاً ومختتماً، على شاكلة قول ابن جابر:

يا قاطع البيع بسريها على قدم | شوقاً إليه فقد أصبحت ذا قدم
جوازم الصبر عن فعل الجوى منعت | ورفعة حال إلا حال قربهم
في القلب والطرف من أهل الحمى قمر | من يعتصم بحماه الرّجب يحترم

يا متّهمين عسى أن تنجدوا رجلاً	لم يسل عنكم ولا يصبح بمتّهم
أغار دهر رمى بالبعد نازحنا	فأنجدوا يا كرام الذّات والشّيم
إنّ الغضا لست أنسى أهله فهم	شبّوا بين ضلوعي يوم بينهم
جرى العقيق بدمعي بعدما رحلوا	ولو جرى من دموع العين لم ألم

ثم أخيراً يأتي الختام التقليدي بالصلاة والسلام على الرسول صلى الله عليه وسلم، وآله وصحبه، وخاصة الخلفاء الراشدين رضوان الله عليهم أجمعين:

حسبي صلات صلاة سحبها شملت	ألا وصحبا هم ركني وملتزمي



الهوامش

1) انظر مقالاً سابقاً للباحث: محمد بن جابر الهواري الأندلسي، بين تجاهل معاصريه له وجهل الدارسين المحدثين به. حيث يكمل هذا المقال مقالنا السابق.

2) انظر القصيدة ومناسبتها في ديوان كعب بن زهير: ص 3 - 5.

3) انظر القصيدة ومناسبتها في ديوان كعب بن زهير، ص 3 - 4.

4) د. عبدالله التّطاوي، المعارضة الشعرية بين التقليد والإبداع، دار الثقافة، القاهرة، 1988، ص 112.

5) نفح الطيب، جـ 3، ص 441.

6) المعارضة الشعرية، ص 102 - 104.

7) انظر سرد هذه المعارضات والتشطيرات والتخميسات والتسبيعات وغيرها لقصيدة كعب: د. محمد محمود قاسم: تاريخ المعارضات في الشعر العربي، ص: 100 - 161، والشرقاوي إقبال، بانت سعاد في إلمامات شتّى. ود. السيد إبراهيم، بانت سعاد، ومعارضاتها، رسالة دكتوراه مخطوطة بجامعة الإسكندرية.

8) ديوان البوصيري: ص 172 - 185.

9) ديوان نفائس المنح وعرائس المدح: قصيدة رقم 106، ص 672.

10) انظر مقدمة «الفوائد المحصورة في شرح المقصورة» لابن هشام اللخمي: تحقيق: أحمد عبدالغفور عطا، بيروت، 1400هـ.

11) مقدمة شرح المقصورة لابن الأنباري، طبع الحلبي، ص: 10.

12) دراسة للدكتور مهدي علاّم حول فن المقاصير، حوليّة كلية الآداب، 1951/1، ص 1 - 31.

13) قصائد ومقطعات، صنعة أبي الحسن حازم القرطاجني، تحقيق: د. محمد الحبيب بن الخوجة، الدار التونسية للنشر، تونس، 1972، ص 11 - 12.

14) منهاج البلغاء، ص 81، والقصيدة بكاملها في قصائد ومقطعات، السابق، ص 179 - 184.

15) ديوان نفائس المنح، قصيدة رقم 107.

16) ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضيل إبراهيم، دار المعارف، ط 2، ص: 27.

17) الإحاطة، ج 1، ص 159، وقد نقلها في نفح الطِّيب، ج 8، ص: 32.

18) نفسه، ص: 162.

19) ديوان نفائس المنح وعرائس المدح، قصيدة رقم (6).

20) انظر على سبيل المثال الأبيات، 222, 231, 235, 241, 249, 256, 265 من هذه المقصورة.

21) انظر في ذلك: د. بكري شيخ أمين، مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، ص 265. د. شوقي ضيف: فصول في الشعر ونقده، ص 246. والمدائح النبوية، للدكتور زكي مبارك، ص 178 - 179.

22) عليّ أبو زيد: البديعيات في الأدب العربي، عالم الكتب، ط. أولى. 1403هـ/ 1983م. وكذلك ما ورد في هامش رقم 21 السابق.

23) محمد صلى الله عليه وسلم في الشعر لاعربي الحديث، دار الوفاء، ط. أولى، 1408هـ/ 1987م، ص 71 - 72.

24) انظر مقدمة «طراز الحلّة وشفاء الغلّة» تحقيق: د. رجاء السيد الجوهري، مؤسسة الثقافة الجامعية، 1410هـ/ 1990م.

أيضاً، عليّ أبو زيد، البديعيات في الأدب العربي ص 62. د. زكي مبارك: المدائح النبوية، ص 169. د. زغلول سلام: الأدب في العصر المملوكي، ج 1، ص 231. د. محمود رزق سليم، تاريخ الأدب العربي في العصر العباسي الثاني والتركي، ص 225 - 223.

25) انظر القصيدة كاملة في ديوان «نفائس المنح وعرائس المدح» لابن جابر الأندلسي، ورقمها فيه (119)، و«طراز الحلّة وشفاء الغلّة» للرّعيني 686، وقد حقّقها ونشرها منفصلة عليّ أبو زيد، عالم الكتب، 1985م.

26) مقدمة طراز الحلّة.

27) الحلّة السّيرا، ص: 25، 26.

28) الديوان، قصيدة رقم (119).

29) طراز الحلّة، ص: 94.

30) الصبغ البديعي في اللغة العربية، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1388هـ، ص 372.

31) نفسه، ص: 385.

32) بغية الوعاة، ج 1، ص: 35.



الشباب والشيب
في شعر عبدالله
بن المعتز



صالح علي سليم الشتيوي

الملخص

تدور هذه الدراسة حول ظاهرة «الشباب والشيب في شعر عبدالله بن المعتز» وهي ظاهرة ذات أبعاد متعددة، فقد حزن الشاعر على فراق شبابه وأسف عليه، وكان يرى في الشيب واعظاً يحثه على التقوى، ويربط الشيب بالغزل، إذ أنّ الشيب ينفّر النساء عنه، ويدعوهن لهجره، وكان يقرن الشيب بالحوادث التي أصابته وأصابت قومه العباسيين من قتل وتشريد، وأحياناً يرمز بالشيب إلى الأعاجم الذين استبدّوا بالدولة العباسية، ولذا كان يستشعر غربة نفسية في مجتمعه، وكان يشبّه الشيب بالصبح، والليل بالشباب، في بعض صوره، مما يوحي بأن الشاعر كان - في نظرته لمجتمعه - يرى الأمور على غير طبائعها.

Abrstract

Youth and grey hair in the poetry

of Abdulla Bin Al-Mu'taz

This study concerns itself with examining the phenomenon of

youth and grey hair in the poetry of Abdulla Bin Al-Mu'taz. It is a multi dimensional phenomenon. The poet was overwhelmend with sadness for getting old: he conceived of grey hair as a stimulus for pietism. grey hair for him was associated with courtship. But it made women shun his company, grey hair was also associated with misfortunes on the private and the public level. Sometimes he used grey hair as a symbol for goreign invaders of the abbaside state. Thus he sufhered from a sense of alienation in his own society.

الشباب والشيب من الموضوعات التي انتشرت في الشعر العربي، ولاسيما لدى الشعراء المعمَّرين. ومن الطبيعي أن يتغير إحساس الإنسان، في سن الشيخوخة، فيستشعر الضعف وفتور الهمّة، ويتخلى عن ضروب اللهو والملذات التي كان يدأب عليها أيام الشباب - إذا كان من شعراء اللهو -.

وابن المعتز من الشعراء الذين عاشوا في النعيم والترف، وذاقوا طعم الحياة، في شبابهم، ثم قلب الدهر له ظهر المجن، فأحسن تغيّر الزمن، وانقلاب الأحوال ومن هنا كان «الشباب والشيب» في شعره ذا صلة بنفسيته.

ولعل أول صور الشباب والشيب أن الشاعر يأسف على ضياع شبابه ويجزع لفراقه، قال[1]:

مات الهوى وضاع شبابي وقضيْتُ من لذّاته آرابي
وإذا أردتُ تصابياً في مجلس فالشيبُ يضحك بي مع الأصحابِ

وواضح أنّ الشاعر يستذكر عهد الهوى والشباب، فيبيّن أن الشباب محطّ الهو، ومسرحه، ونحسّ نغمة الأسى واليأس تتسلل إلى قلبه، في البيتين السابقين؛ فقد اختار الأفعال

التي تعبّر عن الفقد والضياع، في قوله: «مات الهوى وضاع شبابي»، فضلاً عن أنه عمد إلى الاستعارات، فيما مرّ، وفي قوله أيضاً: «فالشباب يضحك»، ولاريب في أن الخيال عنصر ضروري لتجسيد الشعور ونقله، قال كوليردج: «الشعر من غير المجاز يصبح كتلةً جامدةً؛ ذلك لأن الصور المجازية جزء ضروري من الطاقة التي تمدّ الشعر بالحياة»(2).

والشاعر يدرك أن عهد الشباب ولّى، ومن هنا، استعمل صيغة «نصابياً» - في البيت الثاني - لتدل على التكلّف؛ فهذه السن ليست المرحلة الطبيعية للهو.

ويجزع ابن المعتز على فقد الشباب، وفرقة الأحباب، ويعدّهما من أنفس ما في حياته، قال(3):

شيئان لو بكت الدماءَ عليهما   عيناي حتّى تؤذنا بذهابِ
لم تبلغا المِعْشَار من حقّيهما   فقدُ الشبابِ وفرقةُ الأحبابِ

وهما بيتان يفيضان حزناً ولوعةً؛ لفقد الشباب وذهاب الأحباب، فهما يستحقّان منه أن يبكي دماً لا دموعاً.

ويترحّم على أيام الشباب، فيقول(4):

وشبابي قد مات يرحمُهُ اللهُ   وأفّاً من المشيبِ وتُفّا

فيشخّص الشباب بالإنسان الذي مات؛ فيستغفر له؛ في حين يُظهر تضجّره الشديد من الشيب.

ولا يني يترحّم على أيام الشباب، أيضاً، فيقول(5):

سقياً لعصر شبابي إذ لُمّتي سبجيّهْ
وإذ أمدُّ ردائي بقامةٍ خطّيّهْ
فالآن أنصَتُّ للعذل واستمتعتُ الوصيّهْ
وبيّضتْ شعراتٌ في مفرقي فِضيّهْ

فالشاعر يحنّ إلى أيام الشباب؛ حين كان يلهو ويستمتع بالحياة، ولكنّه - الآن - يصغي لأقوال العذّال؛ لأنه أدرك أن الوقت وقت جدّ لا لهو؛ فقد لاح الشيب في مفرقه، مؤذناً بانقضاء فترة الشباب. وقد استخدم الشاعر الهاء الساكنة في القافية؛ تجسيداً لموقف التنهّد والأسف والاختناق الذي يكتنفه.

وتستوقفنا تشبيهاته التي استمدّها من بيئته وماعون بيته[6]؛ وذلك في تشبيهه الشّعر الأبيض بالفضة؛ للمعانه وبياضه.

ويأسف، في مقطوعة أخرى، لانقضاء عهد الشباب، فيقول[7]:

ولّى الشبابُ ولم يَعُدْ بإيابِ ومضى بقُرّة أعينِ الأحبابِ
وأقام في مغنى الأسى من بعده باكٍ عليه دائم الأوصابِ
قد كان يغدو بالدِّهَان أثيثةً مصقولةً كُسيت جناح غُرابِ
أيام يغدو للنواظر مُبْهِتاً تُجْلَى محاسنُه بحَلْيِ شبابشيباً
فالآن بُدِّل من سواد عَمَامةٍ شيباً تطلّعَ من خلال خِضابِ

فالشاعر يقيم - بعد ذهاب شبابه - في حزن دائم،

وبكاء مستمر؛ مُشبِّهاً شَعْره الأسود بجناح الغراب. وقد استعمل الشاعر الفعل (يغدو) في بداية البيت الثالث، وكرّره في أول البيت الرابع، وقد ربطه بأيام الشباب، ومن المعروف أن (الغدو) هو وقت الخروج في الصباح الباكر، فكأن الشاعر يريد أن يلائم بين هذا الفعل (يغدو) وهو أول النهار، وبين الشباب، وهو أول مراحل العمر، كما أن هذا الفعل وقع في أول الأبيات، ليجسّد الشاعر - من خلاله - عهد الشباب الغضّ.

ويتحسّر الشاعر على فراق الشباب، فيقول[8]:

شاب رأسي وذُقتُ ثُكْلَ الشبابِ ولعَهْدي بـه كـلون الـغرابِ
إذ ردائي ضـافٍ أَمَسُّ بـه الأر ضَ، وإذ حشو نظرتي أحبابي

فيصوّر شبابه إنساناً عزيزاً عليه فقده؛ فذاق ثكله، وحزن عليه، ويشبّه، أيضاً، شَعره بلون الغراب، وهي ظاهرةٌ تغلب على وصفه الشباب والشيب بصورة لافتة للنظر[9]، ولعل هذه الصورةَ نابغةٌ من نفسيته التي كانت تستشعر الحزن والغربة؛ فمن المعروف أن الغراب - عند العرب - رمز الشؤم والفراق؛ فقد استقّوا من اسمه الغربة والاغتراب، وكانوا يتشاءمون به[10].

ويرى ابن المعتز أنّ الشيب مقدمة للموت، فيقول[11]:

ظلمتَ إذا طالبتَ شيئاً وقد فاتا تُقابلُ شيباً بالخضاب وهيهاتا
وقالوا امرؤٌ قد شاب وابيضَّ رأسُه ولابد يوماً أن يقولوا امرؤٌ ماتا

وهي فلسفة يعلنها ابن المعتز؛ فيبيّن أن الخضاب لا يستطيع أن يمحو الشيب أو يخفيه من الرأس، فإذا ما حلّ الشيب، وتلفّع به الرأس، فلابد أن يموت الإنسان. وقد اختار الشاعر تعبيراً موحياً في قوله: «فلابدّ يوماً...» - في البيت الثاني - فقد استعمل «لابدّ» وهي من ألفاظ الحتمية والتأكيد؛ لأنه متأكّدٌ من حتمية الموت ووقوعه، ولكنه نكّر كلمة «يوماً»؛ لأن الإنسان لا يعرف متى يلقى أجله.

ويربط ابن المعتز بين الشباب والحب، فهو يؤمن أن الشباب هو المرحلة التي تُفتن بها الفتيات، قال[12]:

تولّى الجهلُ وانقطع العتابُ ... ولاح الشيبُ وافتَضح الخضابُ
لقد أبغضتُ نفسي في مشيبي ... فكيف تُحبُّني الخَوْدُ الكَعَابُ

إنّ الشاعر يكره المشيب ويبغضه، لأنه وصل إلى سن الشيخوخة، مُبيِّناً أنّ الشيبَ يُبعدُ الفتيات الجميلات عنه، وينفّرهن منه. وواضحٌ أن الشاعر عمد إلى التقسيم والتقطيع الموسيقي، خاصةً في البيت الأول؛ مما يدلُّ على أن نفسيته غاضبةٌ ثائرة، ومتوتّرة لاهثة، فالشاعر لا يستطيع أن يسترسل في حديثه وكلامه.

وقد استخدم ابن المعتز ستة أفعال - في البيتين السابقين - منها خمسةٌ جاءت ماضيةً، وفعلٌ جاء مضارعاً. ونلاحظ أن الفعلين «تولّى»، و«انقطع» يعبّران عن الانقطاع والاندثار؛ وذلك في حديثه عن الجهل والعتاب؛ وهما من

سمات مرحلة الشباب، لكن الفعلين: «لاح» و«افتَضح» يشيان بالظهور والوضوح؛ وهذا أمر طبيعي؛ فالإنسان لا يستطيع أن يُخفي الشيب؛ فضلاً عن أننا نجد في الفعلين: «تولّى» و«انقطع» شيئاً من الجهريّة والنبرة القوية؛ من خلال التشديد في حرف اللام، وبروز حرف العين، وكأنّ ابن المعتز كان يستشعر القوة والحيوية حين يستذكر عهد الشباب. غير أننا نلاحظ ليناً ورخاوةً في الفعلين: «لاح» و«افتضح»؛ لاسيما أنهما قد خُتما بحرف الحاء بما فيه من بُحّة تصور الصوت الخافت المعبِّر عن اليـأس والوهن، «فاللغة - في الشعر - لا يمكن أن تكون مجرد نقل الفكرة من متكلم إلى سامع أو قارئ، كما لا يعقل أن تكون مجرد إبلاغ أو إنباء أو تقرير؛ وبالتالي فهي ليست اللغة المنطقية العقلية الصرفة، وإنما اللغة في الشعر خلق فنّي في ذاته. اللغة طاقة تعبيرية فنية تتسم بالإيحاء والتصوير والنغم والانفعال»[13].

والشيب هو الذي يجعل الغانيات يهجرن الشاعر، قال[14]:

حدَّثتْ عن تغرُّبي أترابا	ومشيبي فقُلن بالله شابا
نظرتْ نظرةً إليّ وصدّت	كصدود المخمور شمّ الشرابا
إنّ أدنى مُصيبةٍ نزلتْ بي	أن تصدّي وقد فقدتُ الشبابا

فصدُّ الغانيات له، وبعدهنّ عنه، مصيبةٌ تؤرّقه.

والشيب يُرى ويُشاهد بالعين؛ ومن هنا، استخدم الشاعر

الفعل «نظرتْ» وكرّره بصورة المفعول المطلق «نظرةً» - وهي اسم مرة - وقد أفاد معنى التوكيد، فلم تصدّ عنه صاحبته، إلاّ بعد تفرُّسٍ في هيئته، وتمعُّنٍ في شَعْرِه؛ فأيقنتْ أنه شاب.

ومن الواضح أن الشاعر استعان بالصورة السمعية في البيت الأول، والبصرية والشمية في البيت الثاني؛ ليحيط بالموضوع من جميع أطرافه.

وقد جاءت ألف المدّ في الأبيات لتحدث نوعاً من البطء الصياغي الذي يتلاءم وطبيعة المعجم الدلالي، فضلاً عن أن ألف المد أطول من حروف اللين صوتياً[15].

ويصرّح أن المشيب مُستقبحٌ لدى الفتيات، كما أنّ الشيخ لا يليق به أن يلهو، إذ قال[16]:

والشيبُ أقبحُ ضاحكٍ مُلْغىً إلى الفتياتِ
والشيخُ في لذّاتِهِ مُسْتَنْكَرُ الحركاتِ

فالشيب مكروه عند الفتيات، لأن طبعهنّ أن يبادلن الشباب الحب والغزل. وفي العادة حين يضحك الإنسان وتبدو أسنانه البيضاء؛ فإنّ ذلك يَنمُّ عن رشاقة وجمال، ولكن هذا الشيبَ الضاحكَ قبيحٌ؛ لأنه من أمارات الكبر وعلوّ السنّ. ويبدو أن لدى ابن المعتز حساً لغوياً؛ فقد أورد كلمة «الشيب» - في مطلع البيت الأول - ثم أتى بكلمة «الشيخ» - في مطلع البيت الثاني - وكلاهما متقاربتان في الصيغة من حيث تشابه الحروف - كما أتى بلفظة «مُلْغى» في مطلع العجز في البيت الأول، واختار كلمة «مُسْتَنْكَرُ» - في مطلع العجز في البيت الثاني، وهما متقاربتان من حيث الصيغة الصرفية.

وابن المعتز إنّما عاش في القرن الثالث الهجري، عصر الترف والتأنّق البديعي؛ فلابدّ أن ينعكس ذلك في شعره.

على أن ابن المعتز يحاول، أحياناً، أن يرقّع شيبه ويدفعه بالخضاب، يقول[17]:

لا تنفرنّ من الشبابِ وطيبه أبداً ورقّع شيبَه بخضابِ
لو كان أعطى نفسَه لذّاتِها لتفرّغت بعد الصِّبا لِمتابِ

فهو يؤثر أن يبقى في جوّ الشباب، حتى لو وصل إلى مرحلة المشيب، ووسيلته في ذلك، هي الخضاب الذي يحاول أن يطمس به الشيب.

ولكنّه يعترف أنّ رفو الشيب وترقيعه لا يجدي أمام نزول الشيب، قال[18]:

على حين ابيضاض الرأ سِ واللوم على الهفوِ
ورفو الشيب بالخضبِ وما للشيب من رفوِ

فمهما حاول أن يرقّع شيبه، ويخفيه، فلابد أن يظهر، قال[19]:

وأصبحتُ أرفو الشيب وهو مُرَقّعٌ عليَّ وأخفي منه ما ليس خافيا

ونرجّح أن يكون رفو الشيب ودفعه بالخضاب وسيلة هروب لدى ابن المعتز من مواجهة الواقع الذي لا يرتضيه؛ ولكنّ هذه الوسيلة «الشكلية» سرعان ما تنكشف لدى الشاعر؛ فيدرك فشلها وعدم جدواها.

ويبدو المشيب، أحياناً، واعظاً للشاعر، فيقول[20]:

ألم تستحِ من وجه المشيبِ ... وقد ناجاك بالوعْظ المُصيبِ
أراك تُعِدُّ للآمال ذُخْراً ... فما أعددتَ للأجل القريبِ

فالشاعر يطلب من نفسه أن يستحي من المشيب؛ إذ لا يليق به أن يلهو؛ فينبغي أن يُعدّ الزاد للآخرة، وهو إنّما يقرع نفسه قرعاً بهذا الاستفهام الإنكاري - في البيت الأول -.

ومن الواضح أنّ الشاعر استخدم التجريد - كثيراً - في البيتين السابقين - ولعل هذا التجريد يوحي بحالة نفسية مُمزَّقة لدى الشاعر، فكأننا أمام شخصيتين لا شخصية واحدة: الشخصية الأولى تمثّل موقف الإنسان المتمرّد والغافل واللاهي، والثانية: تجسّد موقف الإنسان العاقل والبصير والورع، والشاعر يبثُّ آراءه إلى الشخصية المتخيّلة؛ لأنه لا يستطيع مواجهة الموقف - نفسياً - فأراد أن يسقط ما في نفسه على الآخر، فأخذ ينصحه ويقرّعه، وفي هذا قرار مما يعانيه وهروب منه[21].

ويصبح الشاعر، مُبيِّناً أن سن الأربعين هي موعد التقوى والابتعاد عن الملذات، كقوله[22]:

ذهب الشبابُ وكُذِّب العُذرُ ... في صَبْوةٍ وعلا بك العُمْرُ
حتى بلغتَ الأربعين فهل ... حان التُّقى لك وانجلى السُّكرُ

إن سن الأربعين - في رأيه - هي بداية التقوى ونفض

اليد من مظاهر اللهو كالسّكر وغيره، وفي هذا تصوير لحياة ابن المعتز - في بعض جوانبها - فقد كان يعاقر ابنة الحان، ويستمتع بها أيام الشباب ووقت الصبا؛ فقد كان الرجل يأخذ بنصيب غير قليل من متاع الحياة[23]. ولا غرو في ذلك؛ فقد عاش ابن المعتز حياة القصور بما فيها من ترف ونعيم دفعته إلى ضروب من اللهو.

ويقرن - في مقطوعة أخرى - الشيب بالتقوى والحق، حين يقول[24]:

أفقْ عنك حانت كُبْرةٌ ومَشيبُ　　أما للتُّقى والحقِ منك نصيبُ
أيَا مَنْ له في باطن الأرضِ منزلٌ　　أتأنسُ في الدنيا وأنت غريبُ

والشاعر، هنا، عقلاني - إذا جاز التعبير - فلا ينبغي له أن يأنس في هذه الدنيا الغرور، بل هو غريب لابد من أن يرحل عنها. وتجلب الانتباه الأساليبُ الإنشائيةُ التي تمثّلت في البيتين السابقين؛ من الأمر والاستفهام والنداء؛ فقد منحت هذه الصيغُ البيتين نزعةً خطابيةً قويةً، وكأنه يلحُّ إلحاحاً على نفسه أن يفيق ويلتفت إلى حقيقة الإنسان في هذه الحياة الدنيا؛ فهو ليس بمُخَلَّد؛ ولذا فيجب عليه أن يكون تقيّاً صالحاً.

والشاعر جهل زمن الصِّبا، ولكن الشيب حلَّ برأسه؛ فليتّعظ وليرعوِ عن اللهو، قال[25]:

وجَهِلْتُ ما جَهَل الفتى زمن الصِّبا　　فالآن قد وعظ المَشيبُ وفوّها

فالمشيب - في نظره - واعظٌ كبيرٌ، وخطيبٌ ماهرٌ؛ فقد صوّر الشاعر من خلال قوله: «فوّها» صورة الفم الفاغر المنفتح - والذي يمثل حالة الواعظ اللّسِن الذي لا يملّ من الوعظ وإسداء النصيحة - مما يشير إلى سلطة المشيب وسطوته وانتشاره؛ فلا مجال لإخفائه أو تجاهله.

والشيب مصباح وعظ، غير أنّه لا يحمده ولا يرضى به، قال[26]:

والشيبُ مصباحُ وعظٍ لستُ أحمدُهُ أسري به في طريق الحق والرشدِ

فهو يعترف أن الشيب «مصباح وعظ» يضيء له طريقه؛ فيزيل حلكة الظلام، وعتمة الليل؛ لأنه «طريق الحق والرشد»؛ إذ يعود الإنسان في هذه المرحلة إلى نداء العقل، ويزدجر عما اقترفه من أعمال في أثناء شبابه، حين كان صغيراً غريراً. على أن الشاعر لا يرضى بهذا «المصباح»؛ فهو مقهور عليه، وملزم به.

لقد عرفنا أنّ ابن المعتز يتشبّث بشبابه، ويأسف لفراقه، لكنه، في بعض الأحايين، يصبر أو يتصبّر، كقوله[27]:

مضى من شبابك ما قد مضى فلا تُكثرنّ عليه من البُكا
وأشعل شيبك مصباحُهُ ولستَ الرشيدَ فيما ترى

فهو يزجر نفسه عن البكاء على الشباب، وهو زجر يتضمن معنى التوجيه والإرشاد، إذ لا قيمة لدموع يذرفها الشاعر على أيام ولّت، وعهودٍ انقضت.

ومن هنا، يستخلف الله صبراً، لانقضائه، فيقول[28]:

مضى الشبابُ فلستُ الدهرَ لاقيَه أستخلفُ اللهَ صبراً عنه إذ ذهبا

وكان ابن المعتز يرفض - في بعض أشعاره - أن يكون الشيب علامةً لعلوِّ السِّنِّ، وفتور الهمة، فيقول[29]:

قد أنكرت هندُ مَشيبا عمَّ رأسي واستعرْ
ما شاب يا هندُ فتى وإنّما شاب شعرْ

فالشاعر، هنا، لم تلن قناته - أمام الشيب - بل يُظهر كبرياءه، فهو مازال قوياً شجاعاً، فتيَّ السن. وقد اختار وزناً قصيراً هو مجزوء الرجز - وهو بحر صافٍ تنساب تفعيلاته انسياباً - وكأنّ الشاعر يتغنى بفتوّته وقوّته، «فالوزن طريقة لفرض الصورة صوتياً على الانتباه الذي قد ينهمك دون الوزن في معاني الألفاظ نفسها» - كما يقول جون رانسوم[30].

كما استخدم السكون في القافية، ولعلّه يمثل موقف التحدي والثبات والصلابة، فضلاً عن أنه تخلّص من التصريع في البيت الأول، وكأنه يريد أن يخالف مقولة صاحبته «المتخيّلة» وأن يبيّن المفارقة بينهما في رؤيتهما للشيب.

فابن المعتز كان يرى واقعاً متردّياً، ومجتمعاً تائهاً، وعصراً تحوطه شتى المتناقضات، فأراد أن يرسم صورةً مشرقةً لنفسه - أحياناً - فيستعلي على هذا الواقع الرديء، كونه أميراً عباسيّاً، يُقتدى به، ويُنظر إليه على أنّه من أهل

السياسة والحكم، أو ربما دفعه إحساسه بالخوف والقلق - مما يراه ويعايشه - إلى أن يتظاهر بمظهر الجريء القوي.

ولعل أكثر صور الشباب والشيب مرتبطةٌ بالحوادث والدهر، لدى ابن المعتز، بسبب المصائب التي صبّها الدهر على أهله وأسرته وقومه، يقول في إحدى مقطوعاته[31]:

تقول وقد رأت شيباً علاني ... أفي عامين أخلقْتَ الشبابا
فقلتُ لها الحوادث أخلقته ... فللحدثان فانتحبي انتحابا
أصابتني صروفٌ لو ألمّتْ ... لعمرِكِ بالزمان إذاً لشابا

فهو يرى أنّ الحوادث العظيمة التي مرّت به هي التي أشابته، وهي حوادث لو أصابت الزمان، فإنه يشيب؛ لهولها.

ويتضح من الأبيات السابقة أن ابن المعتز يرى أن الشيب نوعان: الأول: شيب الشيخوخة والعمر الزمني، والثاني: شيب المعاناة والكفاح، وهذا ما واجهه الشاعر.

والشيب ما هو إلاّ «غبار وقائع الدهر» على حدّ قوله[32]:

صدّت شُرَيْرُ وأزمعتْ هجري ... وَصَغتْ ضمائرُها إلى الغُدْرِ
قالت كبرتَ وشبتَ فقلتُ لها ... هذا غبارُ وقائعِ الدهرِ

وابن المعتز يخاطب حبيبته «شُرير» - تصغير شَرّه - ليُسقط ما في نفسه من مشاعرَ عليها، وليتخذها قناعاً يلوذ به، ويختفي وراءه - ومن اللافت للنظر أن الشاعر قد أكثر من ذكرها في شعره، وخاصةً في شعر الشباب والشيب[33]،

وعلى الرغم من أنَّ الأصفهاني ذكر أنها حبيبته التي أحبّها وهام بها، وقد كان يسمّيها «نَشْراً»[34]، ولكنني أعتقد أنَّ الشاعر كان يوظفها توظيفاً فنّياً - حتى لو كانت حبيبة حقيقية معروفة - فلعلها مشتقة من الشر، أو ذات علاقة بالشر؛ فالشاعر متألم لنفسه ولمجتمعه ولعصره الذي يعجّ بالصراعات، وتتنابه القيم السلبية؛ فاستشعر ابن المعتز الشر، واتخذ هذا الاسم، ليوحي بالشرور والمساوئ، قال المؤرخ البريطاني جيبون Gibbon ذات مرة: «إن الإنسانية تحكمها الأسماء»[35]. وفي الشعر، ربما كانت الأسماءُ ذات صلةٍ بالمواقف الوجدانية لدى الشعراء.

والدهر هو الذي حنى ظهره وبيّض شعره، قال يرثي أهله[36]:

أنحى عليك الدهرُ مُقْتَدراً	الدهرُ الأمُ غالبٌ ظَفَرا
مازلتَ تغفرُ كلَّ حادثةٍ	حتى حناك وبيّض الشَّعْرا
فالآنَ هل لكَ في مُقَارَبَةٍ	فلقد بلغتَ الشيبَ والكبرا
لله أقوامٌ فقدتُهُمُ	سكنوا بطون الأرض والحُفَرا
أين السبيلُ إلى لقائهمُ	أم مَنْ يُحدثُ عنهُمْ خبرا

ونستشف من هذه القطعة أن الشاعر كان في صراع مع الدهر من خلال قوله: «الدهر الأم غالب ظَفَرا» - في البيت الأول - ولكنّه يؤمن أشدّ الإيمان أن الدهر هو الغالب والمنتصر في النهاية، وهو دهر لئيم لا يرحم أحداً.

ومن البيّن أنّ الشاعر شاب من المحن التي اعترت حياته وحياة أسرته وحياة العباسيين؛ فمن المعروف أنّ جدّه المتوكل قد قتله الأتراك[37]، كما قتلوا والده المعتز[38]. ومن هنا، فلابدّ أن يتأثر ابن المعتز بهذه الكوارث الجسيمة وأن تشغله. ولاريب في أنّ لسيرة الشاعر فعلاً في تفهُّم النصّ في تيسير الولوج إليه، فهي - السيرة - تُضيئه من الداخل والخارج، فتفتّق مضامينه، وتهدينا إلى مُضاعفاته وتقمّصاته، وتجري بنا إلى نهاية مطافه[39].

ومن شأن الأيام، أيضاً، أن تغيّر الإنسان من حال الشباب إلى المشيب، قال[40]:

ألاح مشيبَ الرأس يومٌ وليلةٌ	جديران بالإنسان أن يتغيّرا
ولُبثي وإخلافي أُناساً فقدتُهمُ	وما كنتُ أرجو بعدهم أن أُعمَّرا
همو طردوا عن مُقلتي رائد الكرى	وشكَّوا سواد القلب حتى تفطَّرا
وأجْلوا همومي من سواهم وأطبَقوا	جفوني فما أهوى من العيش منظرا
وأصبحتُ مُعتلَّ الحياة كأنّني	حَسيرٌ وراءَ السابقات تعثّرا
أذمُّ مَشيباً بالخِضابِ كأنّه	حريقٌ تغشّى هامتي وتسعّرا

أغلب الظن، أن ابن المعتز، هُنا يشير إلى مقتل جدّه المتوكّل وأبيه المعتز، وغيرهما من الخلفاء العباسيين الذين قتلهم الأعاجم، وما توالت بعدهم من مصائب وكوارث على العباسيين، ممّا بعث الشيب في رأسه؛ «فالشيب - لدى ابن المعتز - وسيلةٌ للشكوى من الزمان والدهر»[41].

وإذا أنعمنا النظر في الأبيات، نجدها تمتلئ بالألفاظ والتعبيرات العاطفية التي تعبّر عن القلق والأسى والحيرة، من مثل قوله: «طردوا عن مقلتي رائد الكرى»، وقوله: «وشكّوا سواد القلب حتى تفطّرا»، وقوله: «وأجلوا همومي».

بالإضافة إلى أنّ الشاعر استخدم أداة التشبيه «كأن» - في البيتين الأخيرين - ممّا يشي بالصدق لدى الشاعر؛ فقد أشار القدماءُ إلى أنّ «ما كان من التشبيه صادقاً، قلت في وصفه: كأنه أو قلت ككذا، وما قارب الصدق، قلت فيه: تراه أو تخاله أو يكاد»[42].

وتسترعي الانتباه الصورةُ التي رسمها الشاعر لمشيبه في البيت الأخير، وهي صورة «الحريق الذي تغشّى هامته وتسعّرا»، فهي صورة ترمز إلى الدمار والهلاك وسرعة الانتشار وعشوائيته؛ مّما يدلّ على المعاناة والخوف الذي يلقاه الشاعر؛ فالصورة الشعرية تعبّر عن نفسيّة الشاعر؛ فهي ليست زينة ولم يقصد الشاعر بها أن تكون زينة»[43].

ويشكو ابن المعتز من الدهر الذي ألاح شيب رأسه، فيقول[44]:

وألاح شيبَ الرأسِ دهـ ـرٌ عارمٌ جمُّ العجائبْ

فابن المعتز كان يتوجّس خيفةً من الدهر منذ نعومة أظفاره؛ ولذا وصف الدهر بأنه «جمُّ العجائب»؛ فقد فتح عينيه على مصائبَ وأحداثٍ كبيرةٍ، كان لها أثرُها في نفسه؛

فقد سُجن والده في ظلّ المستعين ما يقرب عامين والشاعر لم يتم عامه الأول[45]. فرضع القلق والحزن، فوشّح نفسه بالسواد، ونُفي إلى مكة، مع جدته قبيحة - بعد مقتل والده - بعد أن انتقلت الخلافة إلى المعتمد الذي بعث بحملهم إلى سامراء[46]. ثم ألم يتولَّ الخلافة - أخيراً - يوماً وبعض يوم[47]، فيلقى مصير جدّه وأبيه، فتُختتم حياته بهذه الخاتمة المشؤومة؟ قال د. شوقي ضيف: «ولابدّ أن نلاحظ مؤثراً نفسيّاً أثّر في ابن المعتز وفي شخصيته وشعره آثاراً عميقة، ونقصد به مقتل أبيه وجدّه من قبله؛ ممّا آذى نفسه إيذاءً شديداً: إذ نشأ لا يعرف الأمن ولا اطمئنان القلب، وظلّ يرافقه هذا الإحساس طوال حياته، إذ يجلّل شعرَه يأسٌ عميق»[48].

فتشيع ألفاظ الموت والحزن في شعر ابن المعتز، كقوله[49]:

نوائحُ شيبٍ في حِداد شبابِ	يبكين نفساً أذنت بشبابِ
وأعجبُ شيءٍ دمعُ باكٍ على امرئٍ	وترمي يداهُ فوقه بترابِ

فقد استعمل «نوائح شيب» و«حِداد شباب»، ثم قوله: «دمع باكٍ». وكلّها ألفاظ وتعبيرات استمدّها من معجم الرثاء والحزن.

وقال[50]:

لم ينعَ الشبابَ مشيبٌ	لم يزدْ إذ زارني لأواني

فالفعل (ينعى) - وهو بمعنى إذاعة خبر الموت يُستعمل - في العادة - في مواقف الرثاء والموت.

وقال[51]:

وشيّبني في كلّ يومٍ وليلةٍ تنظُّرُ داعي الحتف أوّلَ داعي

فاستعمل لفظة (الحتف) بمعنى الهلاك. ثم إنّ قوله «تنظُّر» تعني الترقُّب والتوجّس الشديدين، بعكس لفظة «انتظار» - مثلاً - والتي لا توحي بمثل هذه المعاني.

ويتراءى لابن المعتز أنّ للمشيب سيوفاً يستلّها ويسطو بها على اللّذات، فيضعف الشباب أمامه، يقول[52]:

سلّ المشيبُ سيوفَه فسطا على اللذات سطوا
حتّى انثنتْ خُمَةُ الشبا ب كليلةً وصحوت صحوا

وصورة السيوف تقترن بالفتك وسفك الدماء، وهذا ما ظلّ ماثلاً في ذهن الشاعر، وهو ما كان يفرق منه ويخشاه؛ لأنه الإطار العام لمآسيه.

والمنية - في نظره - تشهّر سيوف الشيب فوق رأسه، فيحسّ قرب الأجل، قال[53]:

وقد أبصرتْ عيني المنيّةَ تنتضي سيوف مَشيبٍ فوق رأسي وأشفيتُ

ويرى ابن المعتز أنّ غريب في مجتمعه، كقوله[54]:

إنّي غريبٌ بدارٍ لا كرامَ بها كغربة الشَّعْرة السوداء في الشَّمَط
ما أُطلِقُ العين في شيءٍ أُسَرُّ به ولستُ أبدي الرِّضا إلاّ على السُّخَطْ

وهذه الغربة النفسية نجمت عن الأوضاع المتردّية في عصره؛ ممَّا جعله يثور ويسخط. والشاعر يرى أنه غريب في مجتمعه؛ فاختار قافيةً غريبةً وهي (حرف الطاء) لتمثّل غربته - ولعل ذلك بفطرته وحسّه -.

ويبدو الشيب في شعر ابن المعتز رمزاً إلى الأعاجم الذين تغلغلوا في جسد الدولة العباسية. كقوله[55]:

فإن يكن المشيب طرا علينا	وأوْدَى بالبشاشة والشبابِ
فإنّي لا أعذّبه بشيءٍ	أشدُّ عليه من نَتْنِ الخضابِ
رأيتُ الشيبَ والحِنّا عذاباً	فسلّطتُ العذاب على العذابِ

فهل أراد الشاعر أن يرمز بالمشيب، هنا، إلى تسلُّط الأعاجم - كالأتراك وغيرهم - على الشعب العربي في العصر العباسي؟. ولذا استخدم جملة «طرا علينا»، فهم طارئون على الشعب العربي، ومتسلّطون عليه. كما استعمل ضمير الجماعة «علينا»، للتعبير عن الأمة الإسلامية، وجاء قوله: «نتن الخضاب» - كما أرى - رمزاً إلى ملّةٍ أعجميّةٍ لا يرتضيها الشاعر، ولا يطمئن إليها، ولذلك وصفها بأنها «منتنة الرائحة». والشيب والحِنّا - في رأيه - صنوان؛ فكلاهما عذاب للعرب.

ولكن لماذا سلّط الشاعر العذاب على العذاب؟ التسلُّط يعني الاستبداد والتدخُّل في شؤون الآخرين قسراً وعنوةً، وهذا ما حدث من الأعاجم، وقتذاك؛ فقد استولى الأتراك على

الحكم واستبدوا به منذ مقتل المتوكل؛ فسُلب الخلفاءُ العباسيون الإرادة، وكانوا كالأسرى بأيدي الأتراك[56]، وابنُ المعتز إنّما يُريد أن «يسلّط» طائفةً أعجميةً على أخرى؛ لتقضي عليها، وتسومها شرّ العذاب؛ ليتخلّص العباسيون، جميعاً، من أذاهما. فابن المعتز عربيٌّ عباسيٌّ يعتزُّ بعروبته، وأسرته[57].

ويرمز ابن المعتز بالشباب والشيب إلى الأعاجم، في قطعة أخرى، فيقول[58]:

شَعَراتٌ في الرأسِ بيضٌ ودُعْجُ — حلَّ فيها جيلان رومٌ وزنْجُ
أيُّها الشيبُ لمْ عبثتَ برأسي — إنّ عمري عَشْرٌ وعَشْرٌ وبِنْجُ
طار عن مفرقي غرابُ شبابي — وعلاني من بعده شاهَمَرْجُ

ويلوح لي أنّ هذين الجيلين اللّذين حلّا في «شعرات الرأس» ما هما إلاّ أقوامٌ من الأعاجم، غزوا الدولة العباسية؛ ولذا استخدم ابنُ المعتز الفعل «حلّ» - في البيت الأول - لأنّ المحلّ من الديار، ما حُلّ فيه لأيام معدودة، يعكس المقام، فهو ما طالت الإقامة فيه[59].

فالأعاجم لم يقيموا في هذه البلاد مدةً طويلةً، وإنما كانوا يحلّونها لفترة مؤقتة، ويتعاقبون عليها.

واستخدم الشاعر لفظة «روم» و«زنج» وكلٌّ منهما قد أقضّ مضجع الدولة العباسية بحروبه وثوراته[60]. ثم إنّ استخدام الفعل «عبثت» ذو دلالة رمزيةٍ؛ فيرمز إلى عبث

أولئك الأعاجم بالشعب العربي. وابن المعتز كان أميراً عباسياً، يتعلّق بأمّته، ويتأثر بالأحداث التي تتعرّض لها؛ فكان شعرُه وثيقةً سجّلت آلام أمته وآمالها[61].

ولنلاحظ كيف وفّر ابن المعتز انسجاماً - في البيت الأول - بين لفظة «بيض» - في الصدر - و«روم» - في العجز - فاللون الأبيض أو الأصفر ينسجم ولون الروم، وقوله «دُعج» بما فيها من سمة السواد، تتفق ولفظة «زنج»، في العجز.

ويتّضح من البيت الأخير أنّ ابن المعتز، حين تحدّث عن الماضي، بيّن أنّ غراب شبابه قد طار عن مفرقه، والطيران يعني السرعة والخفّة، لكنه حين تحدّث عن الحاضر استعمل الجملة الفعلية «علاني من بعده شاهَمَرْج» فالعلوّ يعني الهيمنة والتمكّن من الشيء، والتحكم به؛ فالشاعر - هنا - يستشعر الضعف ودنو الموت.

واستعمل ابن المعتز اللفظة الأعجمية «شاهَمَرْج» - وهي فارسيّة - بمعنى «الطائر»، واستعمالها، هنا، موحٍ، لأن الشاعر يشكو من تسلّط الأعاجم واستبدادهم؛ فعمد إلى لفظةٍ من لغتهم وبيئتهم.

ولنستمع إلى ابن المعتز كيف يخاطب شيبه ويصفه بأنّه «العدو الأزرق»، إذ يقول[62]:

قُلتُ لشيبي إذ بدا ... وابيضّ منّي المفرِقُ
يا فِضّةً لكنّها ... كاسِدةٌ لا تنفقُ

ويا نهاراً لا يُرجّى | صُبْحَهُ مَنْ يعشقُ
لا مرحباً لا مرحباً | أنت العدوُّ الأزرقُ
إنّ الشباب خانني | فالرأسُ منّي أبلقُ

فقد وصف الشيب - في البيت الرابع - بأنه «العدوّ الأزرق»، وفي هذا رمز إلى لأعاجم - كما أظن - لأنّ العربي يوصف بالسمرة في الغالب الأعمّ.

وثمة ظاهرة تتمثل في شعر الشباب والشيب، لدى ابن المعتز، وهي تشبيه الصبح بالمشيب والليل بالشباب، كقوله[63]:

قد أغتدي والصبحُ كالمَشيبِ | بقارحٍ مُسوَّمٍ يعبوبِ

ويقول[64]:

لا تدعني صَبوحٍ | إنّ الغبوق حبيبي
فالليلُ لونُ شبابي | والصبحُ لونُ مشيبي

فيشبّه الليل بالشباب، والصبح بالمشيب، مركّزاً على الطباق في قوله: «صبوح» و«غبوق» وقوله: «الليل» و«النهار»، وقوله: «الشباب» و«المشيب»، وهو طباق بسيط لا نرى فيه تعقيداً ولا تكلّفاً.

وقال[65]:

وأرسل الشيبُ في رأسي ومفرقِهِ | بُزاتَه البيضَ في غربانه السودِ

فالشيب يرسل بزاته البيض - والبازي من الطيور الجارحة - فيجعله يفتك بالغربان السود (الشَّعر)، والشاعر مُستاءٌ من صنيع هذا البازي الأبيض.

وصُبح المشيب هو الذي يعيث في الشباب ويفسده، قال[66]:

كلما رُمْتُ نهضةً لم أجِدْ في جسدي فضل قوّةٍ ترتقي بي
فبها عِشْتُ ذا شبابٍ بهيّ لم يَعِثْ في دُجاه صُبحُ المشيبِ

ويبدو من خلال المقطوعات السابقة، أنّ ابن المعتز يكره الصبح؛ فيربطه بالمشيب مصدر شقائه وقلقه، ويشبه الليل بالشباب، عهد سعادته وصبوته، على خلاف ما يألفه الناس، ويتعارفون عليه؛ فمن المعروف أنّ الشعراء - بل الناس جميعاً - يفرحون بالنهار، فيقرنونه بالآمال والانفراج، وينفرون من الليل ويربطونه بالحزن والسخط[67]. فلماذا أحبّ ابن المعتز الليل وفضّله على النهار، من خلال صوره وتشبيهاته؟ وربّما كان الجواب أنّ موازين الشاعر كانت - في نظرته لمجتمعه - غير عادية؛ فأصبح يرى الأمور على غير طبائعها؛ ومن هنا - وفي ظل هذه الموازين المعكوسة - آثر الليل على النهار[68].

وإذا دققنا النظر في أشعار الشباب والشيب، لدى ابن المعتز، نجد أنّ معظمها جاء بشكل مقطوعات، وقد علّل بعض الدارسين المحدثين هذه الظاهرة، في الشعر العباسي، فقال:

«إن شكل المقطوعة الشعرية القصيرة قد صار في العصر العباسي، إطاراً فنيّاً له وزنه وله خطره في شعر ذلك العصر؛ لأنّه كان استجابةً لذوق العصر من جهة، وتحقيقاً لشعبيّة الشعر وسرعة تناقله ودورانه على ألسن الناس من جهة أخرى»[69]، كما أن المقطوعة الشعرية «تبدو أشدَّ تماسكاً، وأكثرَ استقصاءً للحظة الشعور أو الصورة الشعرية؛ إذ تعبّر عن خاطرة واحدة، أو حالة نفسية لها بعض التميّز»[70]. فربما كان لشعور الشاعر بالضيق والتوتّر أثرٌ في ذلك؛ فالشاعر ينتابه الانفعال؛ فتأتي أشعاره ومضاتٍ سريعة، تمثّل ضربات قلبه الثائر، وعواطفه المتحفّزة.

وثمة ظاهرة تمثّلت في أشعار الشباب والشيب، لدى ابن المعتز، وهي كثرة استخدامه البحر الكامل[71]، ولعلّ بروز تفعيلات هذا البحر ووضوحها وعلوّها[72]، هو الذي جعل الشاعر يستغلّها في إبراز عواطفه التي لم يستطع أن يحتفظ بها مكبوتةً في قلبه. وقد وصف بعض الباحثين هذا البحر بأنّه: «أكثر بحور الشعر جلجلةً وحركات. وفيه لونٌ خاصٌّ من الموسيقى يجعله - إن أريد به الجدّ - فخماً جليلاً مع عنصر ترنّمي ظاهر، ويجعله - إن أريد به الغزل - وما بمجراه من أبواب اللّين والرقّة، حلواً مع صلصلة كصلصلة الأجراس، ونوع من الأبّهة يمنعه أن يكون نزقاً أو خفيفاً شهوانياً... ودندنة تفعيلاته من النوع الجهير الواضح الذي يهجم على السامع مع المعنى والعواطف والصور، حتّى لا يمكن فصلُهُ عنها بحالٍ من الأحوال»[73].

ونحن لا نزعم أن هذا البحر يصلحُ لأغراض بعينها، حتى تكون قاعدة ثابتة؛ فهذه مسألة جدلية، ولكنّنا نرى أنّ البحر الكامل يناسب - في الغالب - المواقف والعواطف الصاخبة، من خلال ما يُلاحظ عليه.

ونلاحظ أنّ الصورة الاستعارية هي السائدة في شعر الشباب والشيب لدى ابن المعتز، كقوله(74):

ماذا يريد المشيبُ منّي أشْمَتَ بي حاسداً وزادا

فقد شبه المشيب بالإنسان الذي يبتغي منه شيئاً، على سبيل الاستعارة. وقوله(75):

عجّل شيبي على شبابي ولي ديونٌ على الحبيبِ
لما تولى الصبا سريعاً صَفَقْتُ وجهي على المَشيبِ

فاعتمد على الصورة الاستعارية في قوله: «عجّل شيبي على شبابي»، وقوله: «تولّى الصِّبا سريعاً».

ولاريب في أنّ الاستعارة تأتي في مرحلة بعد التشبيه، وتحتاج إلى جهد فنّي في صياغتها أكثر ممّا يحتاج إليه التشبيه، بل هي مرحلة راقية انتقل إليها التشبيه(76).

وابن المعتز عاش في القرن الثالث الهجري؛ فشهد التطوّر الذي طرأ على العقلية العربية بفعل الثقافات المختلفة؛ ومن هنا، فلا عجب أن يعمد إلى الاستعارة في شعره.

لقد كشفت الدراسة عن أن ظاهرة «الشباب والشيب في شعر ابن المعتز» ذات أبعاد مختلفة. ومن هذه الأبعاد جزع الشاعر على فقده شبابه؛ فالشيب يعني انقضاء فترة اللهو والملذات، بل هو مقدمة للموت؛ فكان ابن المعتز يربط بين الشباب والغزل، فالشباب هو المرحلة التي تحبها الفتيات، في حين أن المشيب تفرُّ منه النساء، وتنفر منه. وقد لجأ الشاعر إلى أن يُرقّع شيبه بالخضاب، ولكنه أدرك - أخيراً - أن هذا الخضاب لا يجدي أمام سطوة المشيب.

وفي بعض الأحيان يقرن الشاعر المشيب بالعمل الصالح والتقوى، لأن مرحلة الشيخوخة - في رأيه - تكفل للإنسان حُسن التصرف - بل إنّ المشيب واعظ للإنسان، كي يتخلى عن لهوه وعبثه. ويصبر الشاعر على ذهاب الشباب - أحياناً - فينكر أن يكون الشيبُ علامةً لكبر السنّ.

ويرى ابن المعتز أنه شاب بسبب الكوارث والمآسي التي اعترت حياته وحياة أسرته وحياة قومه العباسيين، من قتلٍ وتشريد؛ ولذا شاعت ألفاظ الحزن والموت في ثنايا أشعاره.

وكان يرمز بالشيب إلى الأعاجم - من الأتراك والفرس والروم وغيرهم -، الذين تسلّطوا على الشعب العربي، وقتذاك، واستبدوا به، وسلبوا الخلفاءَ إرادتهم، ولذا كان يُحس غربةً نفسيّةً في مجتمعه.

ومن الظواهر البارزة في شعره: تشبيه الصبح بالمشيب،

والليل بالشباب، ولعلّ مردّ ذلك أن موازين الشاعر - في نظرته لمجتمعه - كانت معكوسة.

ومن السمات الفنية التي برزت في شعره؛ شيوع المقطوعات القصيرة، بالإضافة إلى استخدامه البحر الكامل بصورة تسترعي الانتباه، ثم شيوع الصورة الاستعارية.



الهوامش

1) ابن المعتز، عبدالله، الديوان، شرحه مجيد طراد، 1995، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 1، ج 2، ص 354.

2) درو، إليزابيث، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة د. محمد إبراهيم الشوش، 1961، بيروت، ص 59.

3) الديوان، ج 2، ص 362. المِعشار: الجزء من عشرة.

4) المصدر نفسه، ج 2، ص 235. تُفًا: اسم فعل يدل على التأفّف والتضجّر.

5) المصدر نفسه، ج 2، ص 280. السَّبج: الخرز الأسود.

6) الأصفهاني، أبو الفرج أحمد بن الحسين، الأغاني، 1992، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 2، ج 10، ص 323، وموسى، أحمد إبراهيم، الصبغ البديعي في اللغة العربية، 1969، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر - القاهرة ص 109.

7) الديوان، ج 2، ص 359.

8) المصدر نفسه، ج 2، ص 355.

9) انظر المصدر نفسه، ج 2، ص 15، 355، 357، 359، 368، 375، 393، 397.

10) الثعالبي، أبو منصور عبدالملك بن محمد النيسابوري، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، 1965، دار المعارف بمصر، ص 458 - 459.

11) الديوان، ج 2، ص 364.

12) المصدر نفسه، ج 2، ص 357 - 358.

13) العشماوي، محمد زكي، الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد، 1969، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ص 13.

14) الديوان، ج 2، ص 361.

15) عبدالمطلب، محمد، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، 1995، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 104.

16) الديوان، ج 1، ص 452.

17) المصدر نفسه، ج 1، ص 138.

18) المصدر نفسه، ج 1، ص 522.

19) المصدر نفسه، ج 1، ص 524.

20) المصدر نفسه، ج 2، ص 353.

21) انظر ربابعة، موسى، ظاهرة التجريد في نماذج من الشعر الجاهلي، مجلة دراسات - العلوم الإنسانية (أ)، 1995، الجامعة الأردنية، المجلد 22، العدد 2، ص 736 - 754. فقد أفدتُ من بحثه.

22) الديوان، ج 1، ص 344.

23) الشابشتي، أبو الحسن علي محمد، الديارات، تحقيق كوركيس عواد، 1966، منشورات مكتبة المثنى - بغداد، ط 2، ص 72.

24) الديوان، ج 2، ص 353.

25) المصدر نفسه، ج 1، ص 115.

26) المصدر نفسه، ج 2، ص 372.

27) المصدر نفسه، ج 2، ص 351.

28) المصدر نفسه، ج 2، ص 153.

29) المصدر نفسه، ج 2، ص 380.

30) كاودن، الأديب وصناعته، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، 1983، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 2، ص 98.

31) الديوان، ج 1، ص 361. أخلقت الشبابا: أبليته، أي فقدته.

32) المصدر نفسه، ج 2، ص 382.

33) انظر المصدر نفسه، ج 1، ص 83، 482، ج 2، ص 221، 355، 376، 382.

34) الأصفهاني، الأغاني، ج 10، ص 328.

35) واطسون، جورج، اللغويات الجديدة، ترجمة محمد مصطفى بدوي، 1980، مجلة الآداب الأجنبية، سوريا، عدد تشرين الثاني، ص 206.

36) الديوان، ج 2، ص 301.

37) المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسين، مروج الذهب ومعادن الجوهر، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد، 1988، دار الفكر للطباعة والنشر، ج 4، ص 117 - 118، وانظر محمود، حسن أحمد، والشريف، أحمد إبراهيم، العالم الإسلامي في العصر العباسي، 1995، دار الفكر العربي - القاهرة، ص 262.

38) انظر المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، ج 4، 178.

39) الحاوي، إيليا، في النقد والأدب، 1979، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ج 2، ص 71.

40) الديوان، ج 1، ص 68، حسير: ضعيف أو كليل.

41) مروة، محمد رضا، عبدالله بن المعتز خليفة يوم وليلة، 1990، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، ص 154.

42) ابن طباطبا، محمد بن أحمد العلوي، عيار الشعر، تحقيق وتعليق د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية، جلال حزي وشركاه، ط 3، ص 62.

43) انظر مكليش، أرشيبالد، الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الجيوسي، 1963، بيروت، ص 67.

44) الديوان، ج 1، ص 442.

45) الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير، تاريخ الرسل والملوك، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، 1968، دار المعارف بمصر، ج 9، ص 258 - 259.

46) المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، ج 4، ص 112.

47) الثعالبي، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، ص 191 - 192.

48) ضيف، شوقي، العصر العباسي الثاني، 1973، دار المعارف بمصر، ط 2، ص 334 - 335.

49) الديوان، ج 2، ص 426.

50) المصدر نفسه، ج 2، ص 416.

51) المصدر نفسه، ج 1، ص 83. والأصل أن يقول الشاعر (داعٍ)، ولكنه أثبت الياء للقافية.

52) المصدر نفسه، ج 1، ص 119.

53) المصدر نفسه، ج 1، ص 45، وانظر ص 192.

54) المصدر نفسه، ج 2، ص 460.

55) المصدر نفسه، ج 2، ص 360.

56) انظر ابن الطقطقا، محمد بن علي، الفخري في الآداب السلطانية والدول الإسلامية، 1960، بيروت، ص 243، والسيوطي، جلال الدين عبدالرحمن بن أبي بكر، تاريخ الخلفاء، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد، 1989، المكتبة العصرية - بيروت، ص 381، 407.

57) ضيف، شوقي، العصر العباسي الثاني، ص 333.

58) الديوان، ج 2، ص 368. البنج: هو الرقم خمسة. الشاهمرج: فارسية، شاه مرغ، ومعناه ملك الطير، طائر طويل الساقين، يأكل الحيّات والحشرات والجيف.

59) انظر الزوزني، أبو عبدالله الحسين بن أحمد، شرح المعلقات السبع، 1972، مكتبة المعارف، بيروت، ط 1، ص 216.

60) انظر المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، ص 59. فقد ذكر أنّ ملك الروم توفيل خرج سنة 223هـ، فنزل مدينة زبطرة، وافتتحها بالسيف، وقتل الصغير والكبير وسبى، فضجَّ الناس في الأمصار، واستغاثوا في المساجد والديار.

كما ذكر في ج 4، ص 195 عن الزنج أنهم كانوا يقتلون النساءَ والأطفال والشيوخ مُن لا يستحقّ القتل. وانظر عن الزنج وثورتهم محمود، حسن أحمد، والشريف، أحمد إبراهيم، العالم الإسلامي في العصر العباسي، ص 272 - 276.

61) انظر عطوان، حسين، مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني، 1982، دار الجيل - بيروت، ط 1، ص 221 - 228. فقد أفدت عن دراسته إفادةً كبيرةً في المصادر والمنهج.

62) الديوان، ج 2، ص 397.

63) المصدر نفسه، ج 2، ص 14، وانظر ص 15. القارح: الجواد أتم السنة الخامسة، المسوّم: الذي ترك يرعى حيث شاء. اليعبوب: السريع الجري.

64) المصدر نفسه، ج 2، ص 159.

65) المصدر نفسه، ج 2، ص 375.

66) المصدر نفسه، ج 1، ص 447.

67) انظر ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 88. فقد عقّب على قول النابغة: «كالليل الذي هو مدركي»، فقال: لم يقل كالصبح، لأنه وصفه - أي الممدوح - في حال سخطه فشبّهه بالليل وهوله.

وانظر العشماوي، محمد زكي، الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد، ص 190.

68) اظر الرباعي، عبدالقادر، الصورة الفنية في النقد الشعري (دراسة في النظرية والتطبيق)، 1984، دار العلوم للطباعة والنشر، السعودية، ط 1، ص 175 - 179، فقد حلّل قصيدةً مطلعها:

وحلوُ الدلالِ مليحُ الغضبْ يشوب مواعيدَه بالكذبْ

انظر الديوان، ج 1، ص 311 - 312.

وقد بيّن د. الرباعي أنّ الشاعر لم يكن مرتاحاً لمقدم الصباح، فقد ربطه بالسيف القاطع، فلجأ إلى طلب الخمرة لتجلو عنه الهموم، وهذا ما تمثّل في شعر الشباب والشيب.

69) إسماعيل، عز الدين في الأدب العباسي (الرؤية والفن)، 1975، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ص 420، وانظر غصوب، غصوب خميس محمد، عبدالله بن المعتز شاعراً، 1986، دار الثقافة، قطر - الدوحة، ط 1، ص 380.

70) القط، عبدالقادر، في الشعر الإسلامي والأموي، 1975، دار النهضة العربية، بيروت، ص 136.

71) انظر الديوان، ج 1، ص 119، 138، 301، 306، 344، 442، 452، ج 2، ص 354، 359، 360، 361، 362، 370، 382.

72) انظر علي، عبدالرضا، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، 1997، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط 1، ص 44، ونافع، عبدالفتاح، عضوية الموسيقى في النّص الشعري، 1985، مكتبة المنار - الأردن، ط 1، ص 20.

73) المجذوب، عبدالله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، 1970، دار الفكر، بيروت، ط 2، ج 1، ص 246.

74) الديوان، ج 2، ص 376، وانظر الأشعار التي وردت في ثنايا البحث.

75) المصدر نفسه، ج 2، ص 362.

76) خليف، يوسف، دراسات في الشعر الجاهلي، 1981، مكتبة غريب - القاهرة، ص 87.



فنّ المقامة في الأدب العربي الجزائري



عمر بن قينة

إن المقامة نوع أدبي أصيل في الأدب العربي: نشأة وتطوراً، لم (نستورده) كبعض الأنواع الأدبية، بل (صدرناه) بلغة (التجارة) إلى الآداب العالمية، أما بلغة الفن فهو من بين (الأنواع) العربية التي وجدت تأثيرها في الآداب الأجنبية المختلفة، في القديم والحديث، وهو النوع الذي عرف في الأدب الجزائري نموذجه الأول في القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) فقطع أشواطاً متباينة حتى النصف الثاني من القرن الرابع عشر الهجري (منتصف القرن العشرين) فتعددت نماذجه واختلفت في حجمها وأسلوبها، ولغتها، فضلاً عن المضامين التي ترتبط بفترات وأوضاع، وهو ما سنحرص على تتبع أهم نماذجه في أكبر محطّاته عبر ثمانية قرون.

إن نشأة (المقامة) كنوع أدبي ارتبط باسم واحد من أهم أعلامها الأولين، أو أهم أعلامها من أولئك، وهو (أبو الفضل بديع الزمان الهمذاني) المولود سنة (358هـ/968م) المتوفى سنة (398هـ/1007م).

وقد اشتق اسمها من كلمة (المقام) التي تعني (المجلس)

مكاناً وجماعة، حيث ينهض متحدث يلقي على أسماع الجماعة كلاماً، فهي إذن الحلقة التي يدور فيها حديث متميز، ذو طابع استثنائي: للوعظ أو للامتاع أو سوى ذلك، في أسلوب قصصي بليغ، يعتمد الزخرفة اللفظية، والأناقة في التعبير، والتصوير، وقد أعلن (بديع الزمان الهمذاني) المصطلح «مقامة» في وصف مقاماته التي قامت على شخصيتين أساسيتين هما بطل (المقامات): (أبو الفتح الإسكندري) والراوي (عيسى بن هشام) في كل المقامات الإحدى والخمسين... حيث يشيع الحوار فيها بين (أبي الفتح الإسكندري) وهو رجل علم وفكر وأدب، لكنه محتال، في زمن غادر متقلّب، و(عيسى بن هشام) الراوية: رحّالة تاجر، وتقوم على الاستجداء والخداع والاحتيال طلباً للرزق في قالب من السخرية والنكتة متوسلة بالبراعة الأسلوبية للتعليم والإمتاع في صيغ شتى للتمويه والتضليل، فيظهر (أبو الفتح الإسكندري) في صورة «أديب شحاذ يجلب الجماهير ببيانه العذب ويحتال بهذا البيان على استخراج الدراهم من جيوبهم»[1] متعللاً بالظروف الظالمة التي تضطره كرجل فكر وعقل يضطر يبحث عن المسوّغات لفعله، فيخاطب صاحبه (عيسى بن هشام) في أول (مقامة) هي (المقامة القريضية) ببيتين للشاعر (أبي دلف):

وَيْحَكَ هذا الزمانُ زُورٌ ... فلا يغرَّنَّكَ الغُرُورُ
لا تلتزم حَالَةً ولكنْ ... دُرْ بالليالي كما تدورُ

لقد ولد (أبو الفضل أحمد بن الحسين)، في (همذان) إحدى المدن الإيرانية (سنة 358هـ) لأسرة عربية، حيث درس على أبيه، ثم انتقل وعمره اثنتان وعشرون سنة إلى (الرَّيِّ) قاصداً (الصاحب بن عباد) الوزير (البويهي) ثم انتقل إلى (نيسابور) ثم (هَرَاة) حيث تزوّج، وأنجب أولاداً، وحاز أملاكاً ومزارع، وفيها لقي ربّه (سنة 398هـ) بعدما أرسى دعائم فنّ عربي أصيل، حمل اسم (المقامات) أنجزه في (إيران) حيث أطلق على (مقاماته) أسماء بلدان (فارسية) أو أسماء حيوانات، أو أكْلات، مثل (المضيرية) أو موضوعات، مثل (الإبليسية) و(الوعظية) و(القريضية). وقد فَتَنَ بسجعه معاصريه وأثّر في تلاميذه «فالأصل عنده أن يسجع ولا يترك السجع إلاّ نادراً، وكانت تُسعفه في ذلك حافظة نادرة، وبديهة حاضرة، وذكاء حاد، وإحساس دقيق باللغة ومترادفاتها وأبنيتها واستعمالاتها المختلفة» كما يقول الدكتور (شوقي ضيف) الذي يضيف عنه «فما هي إلاّ أن يتوجه إلى الكلام حتى تنهال عليه الألفاظ من كل جهة، كأنها السيول تفد من كل صوب، وكان يعرف كيف يفيد من هذه السيول... ومن هنا كان سجعه في جملته خفيفاً رشيقاً، فليس فيه تكلف وليس فيه صعوبة ولا جفاء، فهو دائماً كأنما يستمد من فيض لغوي لا ينفد، وتراه إزاء المعنى وكأنه الصائد الماهر الذي يحسن إلقاء شباكه على صيده فلا يخطئه، بل يصيبه دائماً، ويخيّل إليه كأنه يجمع نفسه جمعاً إزاء الكلمات اللغوية فإذا هو قد

أحصاها إحصاء، وإذا هو يجيء بما يوافقه ويريده منها وكأنه يمسك بزمامه»[2].

ولم يكد يشيع هذا النوع الأدبي حتى جلب إليه الأفئدة والأنظار منذ هذه الفترة المبكرة (في القرن الرابع الهجري) فشرع يتبارى فيه بعض الكتاب، مثل (أبو نصر عبدالعزيز السعدي) المتوفى (سنة 405هـ) ثم (أبو القاسم عبدالله بن ناقيا) المتوفى سنة (485هـ) وكذا (أبو الطاهر محمد بن يوسف السَّرَقُسْطي) المتوفى سنة (538هـ) لكون النوع جديداً جذاباً مغرياً بألفاظه ومعانيه، جعل شارح (المقامات) نفسه الشيخ (محمد عبده) يقول فيه «من أشرف ما امتاز به كلامُه أنه يُباهي كلام أهل الوبر رصانة ورفعة، ويمتزج بطباع أهل الحضر رقة ورواء صنعة، فبينما يخيل لسامعه أنه بين الأخبية والخيام إذ يتراءى له أنه بين الأبنية والآطام»[3].

أمّا الذي أبدع في ذلك بمستوى رفيع بعد (الهمذاني) فهو (الحريري) أي (أبو محمد القاسم الحريري) المولود سنة (446هـ/1054م) المتوفى سنة (516هـ/1222م) بمقاماته (الخمسين) باسم (مقامات الحريري). وهو من مواليد (البصرة) متضلّع في العلوم اللغوية والدينية والنحوية، فذاعت شهرته في العالم الإسلامي، وأقبل عليه الطلبة، حتى قيل إنه أجاز (سبع مئة) طالب، لرواية (مقاماته) نفسها، وهي على ما هي عليه من مستوى لغوي عال جداً بالدرجة الأولى، وهي المقامات التي كتبها فيما يظن ببغداد، نزولاً عند

إلحاح الخليفة المستظهر (487/512هـ) الذي «كان له حظ من الأدب وعناية بأهل العلم، ويقال إنه أثبت في الديوان منهم أسماء ألف وخمس مئة شخص، وأجرى عليهم الأرزاق والأموال»(4).

وقد عبّر (الحريري) عن ذلك في مقدمة (مقاماته) معلناً بوضوح المناسبة والمحرّض لإشاعة حيوية أدبية في محيط راكد، فقال بعد نحو ثلاث صفحات إنه «قد جرى ببعض أندية الأدب التي ركدَت في هذا العصر ريحُه، وخَبَتْ مصابيحه ذكر المقامات التي ابتدعها بديع الزمان وعلاّمة همذان رحمه الله تعالى، وعزا إلى أبي الفتح الإسكندري نشأتها وإلى عيسى بن هشام روايتها، وكلاهما مجهول لا يُعرف ونكرةٌ لا تتعرّف؛ فأشار من إشارته حكم وطاعتُه غُنْمٌ إلى أن أنشئ مقامات أتلو فيها تلو البديع، وإن لم يدرك الظّالع شأو الضّليع، فذاكرته بما قيل فيمن ألّف بين كلمتين ونظم بيتاً أو بيتين، واستقلْتُ من هذا المقام الذي فيه يَحَار الفهمُ ويفْرُطُ الوهم، ويُسْبَرُ غورُ العقل، وتتبين قيمة المرء في الفضل، ويضطر صاحبه إلى أن يكون كحاطب ليل، أو جالب رَجْلٍ وخيل، وقلّما سلم مكثار، أو أقيل له عثار، فلمّا لم يُسْعف بالإقالة ولا أعفى من المقالة، لبّيت دعوته تلبية المطيع، وبذلت في مطاوعته جهد المستطيع، وأنشأت على ما أعانيه من قريحة جامدة وفطنة خامدة ورويّة ناضبة وهموم ناصبة خمسين مقامة تحتوي على جدّ القول وهزله ورقيق اللفظ وجزله، وغُرَر البيان ودُرَرِه، ومُلَحِ الأدب ونوادره،

إلى ما وشّحتها بـه من الآيات، ومحاسن الكنايات، ورصّعته فيها من الأمثال العربية، واللطائف الأدبية والأحاجي النحوية، والفتاوى اللغوية، والرسائل المبتكرة، والخطب المحبّرة، والمواعظ المبكية، والأضاحيك الملهية، ممّا أمليت جميعَهُ على لسان أبي زيد السَّروجي، وأسندتُ روايته إلى الحَرِث بن همّام البصري، وما قصدت بالإحماض فيه إلا تنشيط قارئيه وتكثير سواد طالبيه، ولم أودعهُ من الأشعار الأجنبية إلا بيتين فذّين أسّست عليهما بنْية المقامة الحلوانية وآخرين توأمين ضمّنتهما خواتم المقامة الكرجية، وما عدا ذلك فخاطري، أبو عُذْرِهِ ومُقتضِبُ حلوه ومرّه، هذا مع اعترافي بأن البديع رحمه الله سبّاق غايات، وصاحب آيات...»[5].

ومقامات (الحريري) نفسها تبقى مرتبطة بالكُدْية والاستجداء أكثر من غيرهما، وهو ما يلتقي فيه مع (الهمذاني) بتفاوت، كما يرد ذلك التفاوت في الاهتمام بالوعظ، ومستوى اللغة الصعب أكثر لدى (الحريري).

إن ذكر (الحريري) نفسه أن شخصيتي (المقامات) لدى (الهمذاني) خياليتان، فهو لم يقل شيئاً مهمّاً عن شخصيتي مقاماته الخمسين: البطل (أبي زيد السّروجي) والراوية (الحرِث) أو (الحارث بن همّام) وإن عنى نفسه بشكل ما بشخصيته (الحارث بن همّام) كما ورد في هامش (مقدمة) لمقاماته الخمسين «أخذا من قوله عليه الصلاة والسلام: كلّكم حارث وكلّكم همام» فإن (أبا زيد السّروجي) البطل يرى بعض

أنه حقيقي من دون أن يقوم دليل على ذلك، ويبقى الصواب أنّ (الحريري) ابتدع (شخصيته) من واقعه نفسه كما ابتدعهما سلفه أيضاً، فهو وإن عنى نفسه بالحارث، فإنّ ذلك لا يخلّ بالإبداع في الشخصية.

وفي سياق تعبير الحريري ما يفيد هذا الرأي، من مقدّمته ذاتها التي كتبها لمقاماته، وعرضنا أهمّ جزء منها؛ فيبقى البطل: أبو زيد السّروجي إذن في النهاية لدى (الحريري) كالبطل أبي الفتح الإسكندري عند (الهمذاني) والراوية: الحارث بن همّام، كالراوية عيسى بن هشام وقد ارتقى الفن بالواقع.

يبقى الجانب التعليمي، والترفيهي، وعناصر السخرية والإضحاك أمراً قائماً ممّا حفلت به مقامات (الهمذاني) و(الحريري) مع وظيفة لغوية واجتماعية، وفكرية، فضلاً عن القصد الأدبي الذي باح به (الحريري) نفسه.

لقد نضج (فنّ المقامات) على قلم (الهمذاني) في القرن الرابع الهجري (العاشر والحادي عشر) الميلادي، حتى بات نوعاً يحتذى مع (الحريري) في القرنين (الخامس والسادس الهجريين) أي (الحادي عشر والثاني عشر) الميلاديين، وهذا في المشرق العربي، فماذا عن المسار العام لهذا النوع الأدبي بعد (الهمذاني) و(الحريري)؟ في المغرب العربي؟.

لقد اطّرد الإبداع في هذا النّوع الأدبي مشرقاً ومغرباً،

لكنّنا نعتقد أنّ أحسن من يتبوّأ مكانة فيه بعد (الحريري) هو الكاتب الجزائري المبدع (ابن محرز الوهراني) في (القرن الخامس) الهجري، (الثاني عشر) الميلادي، الذي استطاع أن يعالج جوانب مختلفة على أيامه: سياسية ودينية وثقافية واجتماعية، واقتصادية أيضاً، بلغة رفيعة جداً، وبأسلوب أخّاذ حافل بالسخرية أيضاً، وروح الكُدْية، التي تجاوزت مقاماته، إلى رسائله ومناماته، التي تتضمن أشكالاً من صيغ (المقامة) التي سيبدأ يتطوّر الشكل فيها: أبطالاً، ومقاصد، في الأدب الجزائري ابتداء من هذه الفترة، استغلّ فيها (الوهراني) تجربته المرة في (الجزائر) وفي (الشرق) كما عكست إمكاناته الفكرية والأدبية التي نلمسها بوضوح، في عمله الأدبي الذي يحمل عنوان: «منامات الوهراني ومقاماته ورسائله»[6] في أكثر من (ثلاث مئة صفحة) ضمّت نصوصاً قال عنها الدكتور (عبدالعزيز الأهواني): إنها «تمتاز في تاريخ النثر الفنّي في الأدب العربي بميزات ترفعها إلى مقام عال، ولا نكاد نجد في النثر العربي القديم فيها ما في كتابات الوهراني من حيوية وذكاء ولمحات تعبّر عن شخصية الكاتب وتصوّر في دقّة وبلاغة بعض جوانب الحياة الفكرية والاجتماعية في عصر من عصور التحوّل، في المجتمع العربي...»[7].

إنّ نص (الوهراني) من عيون النثر العربي الجزائري، في مرحلته، بل هو أجود نص - أدبياً وفكرياً - في النثر

الجزائري فيما نعتقد على أيام (الكاتب) إلا ما قد تكشفه الأيام والبحوث مستقبلاً.

إنّ التعامل مع البحث في تاريخ (الأدب العربي الجزائري) وإنجازات أعلامه لم يكشف بعد إذن عن أثرٍ مَا.. في فن المقامة قبل تجربة «ابن محرز الوهراني» من أبناء (القرن السادس) الهجري (الثاني عشر) الميلادي التي تضمّنها أثره الأدبي المعروف بعنوان «منامات الوهراني ومقاماته ورسائله» في أكثر من (ثلاث مئة صفحة).

والشيخ (ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني) من فقهاء (الجزائر) وأدبائها في غرب الوطن، عاش في فترة الصّراع على الحكم في الغرب الإسلامي كلّه، فشهد سقوط الدولة المرابطية على أيدي الدعوة «الموحدية» التي نهضت بدعوة (محمد بن تومرت) وزعامة (عبدالمؤمن بن علي) فبويع الأول سنة (515هـ/1121م) مسمياً أتباعه «الموحّدين» منتحلاً نسباً عربياً له «يُدَعِّم به صفة المهدي التي انتحلها شعاراً لإمامته ورياسته الدينية والسياسية...»[8] وتوطّد الحكم (الموحدي) في الغرب الإسلامي على يد خليفة (ابن تومرت) وتلميذه (عبدالمؤمن بن علي) الذي «خرج في حشوده الموحدية الجرارة من تينملل في سنة 535هـ (1140م) واستمرّ زهاء سبعة أعوام يثخن في أنحاء المغرب... ويوقع بالجيوش المرابطية مرة بعد أخرى»[9] من غرب (المغرب العربي) إلى (شرقه) وحتى الأندلس، حيث تم بسط النفوذ الموحّدي بالحديد والنار، كما

وصفه (الوهراني) نفسه في المقامة (البغدادية) التي تحدث فيها عن هجرته من وطنه إلى (المشرق) كمقدمة لكتابه السالف الذكر، حيث يقول عن صعوبة الحياة في وطنه، ومعاناته فيها وضعاً حافلاً بالهزّات السياسية العنيفة ما يلي: «لمّا تعذّرت مآربي واضطربت مغاربي ألقيت حبلي على غاربي وجعلت مُذْهَبَات الشِّعْر بضاعتي، ومن أخلاف الأدب رِضَاعتي، فما مررت بأمير إلاّ حللت ساحته، واستمطرتُ راحته ولا وزير إلاّ قرعت بابَه وطلبت ثوابه، ولا بقاض إلاّ أخذت سَيْبَه وأفرغت جيبَه، فتقلّبت بي الأعصار وتقاذفت بي الأمصار حتى قربت العراق، وسئمتُ من الفراق، فقصدت مدينة السلام لأقضي حَجَّة الإسلام، فدخلتها بعد مقاساة الضّرّ ومكابدة العيش المرّ، فلمّا قرّبها قَراري، وانحلى فيها سِراري، طُفتُها طَوَاف المفتقد، وتأملتها تأملَ المنتقد، فرأيت بحراً لا يُعْبَر زاخرُه، ولا يُبْصر آخره، وجنّة أبْدع جنَّانُها وفاز باللذة سكانُها، لا يميل عنها المتّقون، ولا يرتقي إلى صفّها المرتقون فأرحت نفسي من سلوك الغور والفجّ، وجلست أنتظر أيام الحج، وتاقت نفسي إلى محادثة العقلاء واشتاقت إلى معاشرة الفضلاء، فدلّني بعض السادة الموالي إلى دكّان الشيخ أبو المعالي، فقال هو بستان الأدب، وديوان العرب، يرجع إلى رأي مصيب، ويضرب في كل علم بنصيب، فقصدت قصْده حتى جلست عنده، فحين نظر إلى ورأى أثر السفر علي بدأني بالسلام وبسطني بالكلام، وقال: من أي البلاد خرجت وعن

أيّها درجت؟ فقلت من المغرب الأقصى والأمد الذي لا يُحصى، ومن البلد الذي لا تصل إليه الشمس حتى تكل أفلاكُها وتضجّ أملاكُها، ولا القمر حتى يتمزّق سرجُه ويتداعى برجُه، ولا الرياح حتى يحجُم إقدامها وتحفَى أقدامها قال: كيف معرفتك بدهرك ومن تركته وراء ظهرك، فقلت: أما البلاد فقد دستها وجُستها، وأما الملوك فقد لقيت كبارها وحفظت أخبارها.... فأيّ الدُّول تجهل وعن أيّها تسأل؟ فقال: أول ما أسألك عن دولة الملثمين وأبناء أمير المسلمين، فقلت: هيهات يا بُعْدَ من مات، خَمَدت نارهم وبادت آثارهم واسودّ ناديهم، وملكتهم أعاديهم:

جمالُ ذي الأرض كانوا في الحياة وهم بعدَ المماتِ جمالُ الكُتْبِ والسِّيَرِ
أمست خلاءً وأمسى أهلها احتملوا أخْنَى عليها الذي أخْنَى على لُبَدِ

قال: فما تقول في عبد المؤمن وأولاده وسيرته في بلاده؟ فقلت: مُؤَيَّد من السَّماء مُسَلَّط على من فوق الماء، خَضَعَت له ذَوُو التّيجان وخدمَه الإنس والجان، ولو أن للقلم لساناً وللورقة إنساناً لتألّمت وتظلّمت، ولأنْشَدتُك في الملأ، قول الشيخ أبي العلا:

جلوا صارماً وتلوا باطلاً وقالوا صدقْنا فقلنا نعم

ولكن السكوت عن هذا أنجح ومسالمة الأفاعي أصلح»[10].

إذن (ابن محرز الوهراني) ولد في (وهران) على الأرجح لقرينة النسبة، وبها نشأ في وضع متقلّب، حيث يُلاحَظ تأسُّفه على الحكم المرابطي وضيقه بالحكم الموحّدي، ولد في تاريخ لايزال مجهولاً، وهاجر من (الجزائر) بعد سنة (565هـ) إلى المشرق العربي، فيذكر (خير الدين الزّركلي) صاحب (الأعلام) عن (وفيات الأعيان) أن (الوهراني) «قَدِمَ الدِّيار المصرية في أيام السلطان صلاح الدين، فاجتمع فيها بالقاضي الفاضل والعماد الأصبهاني وغيرهما من أئمة الإنشاء.... »[11] ومن (مصر) انتقل إلى بعض الأقطار العربية الأخرى، كالعراق وسوريا، حتى استقر في «داريا» من قرى (دمشق) وفيها تولى الخطابة حيث لقي ربه سنة (575هـ/1179م) تاركاً عدة آثار أدبية وفكرية، منها مجلّد في التاريخ صرّح به هو نفسه، ولم تعرف طبيعته، كما ذكرت له أعمال أخرى، لكن يبقى أهمها كتابه الأدبي الفكري (المنامات والمقامات والرسائل) وهو (ديوان) من النثر الأدبي العربي الجزائري الجيد، حتى وصف صاحبه أنه من «أئمة الإنشاء» كما تعلن ذلك مناماته ومقاماته ورسائله، فقال «ابن خلكان لو لم يكن فيها إلاّ المنام الكبير لكفاه، وزاد ابن قاضي شهبة، فإنه ما سبق إلى مثله»[12].

وهي كلها أحكام تضع (الوهراني) في مكانة رفيعة كأديب، فضلاً عن كونه عَالِم دين، وبعضها يحدد طبيعة ما يكتب الوهراني من فنون الأدب، لميل له نحو الكتابة الساخرة،

بحيث تصفه بأنه «منشئ من أكابر الظرفاء» لكنه حين التقو أئمة الأدب مثل «العماد الأصبهاني من أئمة الإنشاء ولم يكز من طبقتهم؛ فعدل عن طريق الجدّ وسلك مناهج الهزل؛ فأقبل الناس على أقواله ورسائله» وهي أحكام مستمدة أساساً من مجموع (منامات الوهراني ومقاماته ورسائله) الذي سبق ذكره، فما هو هذا العمل الأدبي للوهراني في خطوطه العامة؟

لقد حَفِلَ هذا المجموع بتحف أدبية من النثر الرفيع، تزاوج فيها الواقع بالخيال، فيها تصوير لجوانب مختلفة عديدة لعصره، كما فيها تصوير لحاله.. وحياته، في صلاته بالناس حكّاماً وأدباء وسواهم، فحفلت بالنّقد اللاّذع والتهكم والسخرية المرة، من أوضاع سياسية وثقافية واجتماعية، مع نزوع واضح إلى الكتابة الترفيهية التي توظف تارة، أو من دون وظيفة تارة أخرى، الأمر الذي جعل الكاتب يجنح كثيراً إلى الإحماض، كوسيلة (ترفيهية) مبتذلة لدغدغة مشاعر (الغوغاء) ذات الميول السّوقية، في سلوك وتعبير يحفل بالكلمات البذيئة الخاصة بالغريزة الحيوانية نفسها، وهي أمور تخرج عن نطاقنا هنا حيث نحصر حديثنا في هذا المجموع الحافل بشتى الموضوعات.

في هذا المجموع: الرسائل الأدبية بطابعها الشخصي أو العام في صيغها الأدبية الرفيعة، وهناك (المنامات) التي يلعب فيها الخيال دوراً كبيراً، كما أن هنالك ما يمكن وصفه بالصور والخواطر والمُلَح، كما أن هنالك بالضرورة (المقامات)

التي ألقت بظلالها على الموضوعات الأخرى أو بعضها بعبارة أدق، كالمنامات، والرسائل.

ومن قراءة (المجموع) تبدو غلبة (الرسائل) منها السياسي، ومنها الفقهي، ومنها الأدبي، والإخواني، والخاص كهذه الرسالة إلى أمه في (وهران) وقد نحا فيها النحو الذي نهجه في كتابته الساخرة المشبعة بالظرف والفكاهة، فقال: «منّي إلى أمّي، أما بعد: فإني ما أفلحت عندك ولا ها هنا، دخلت القيروان بكرة، واشتهيت أخذ الولاية ضحوة، وأتزوج بنت السلطان عشية، فلم تساعدني المقادير، فرجعت إلى سوق البزّ أبيع وأشتري، أبيع ثيابي وأشتري الخبز إلى أن نفدت البضاعة، فلزمت المساجد في أوقات الصلوات أسرق لَوَالِك المصلّين، وأرهنها عند اليهود الخمارين.... طيبي قلبك من جهتي، وإن قيل لك عنّي إني مُدَبِّر فلا تصدقي والسلام»(13).

وقد اشتمل ضرب من رسائله الإخوانية السياسية والأدبية على مُلَحٍ شتى وطرائف مختلفة، ومنامات جاءت في السياق من دون أن تبدو نابية، كحال (المنام الكبير) الذي استغرق نحو أربعين صفحة، إنطلاقاً من مخاطبة صاحبه التي افتتحها بالشعر مرحباً بالرسالة الوافدة عليه، ليتمطى ذلك على امتداد أربع وعشرين صفحة، فيقول: «وصل كتاب مولاي الشيخ الأجل الإمام الحافظ الفاضل الأديب الخطيب المصقع الأمين، جمال الدين ركن الإسلام، شمس الحفاظ، فخر الكتاب زين الأمناء.... فكان ألذّ من النار في عين المقرور،

وأعذب من الماء البارد في صدر المحرور، وتناوله فكان في قلبه أحلى من الدراهم، وأنفع لجراح البعد من المراهم، فلما فضّ ختامه وحطّ لثامه أبصر فيه خطاً أجمل من رياض الميطور، ولفظاً أرقّ من نسيم الروض المطور، قد استفتحه سيدنا بكل لفظ مُذهب، وذهب فيه من التعاظم إلى كل مذهب، وأرجو له ذلك من الله بحسن العون فإنه يقال إن الفأل مقدمة الكون.

على أنه وجد بين جوانح الخادم من نار الشوق أجيجاً، لو أن النار كلست الكلاسة.... ويريد الخادم أن يطلق يده وقلمه، ويسابق بها لسانه وفمه، فإنه قد لحقه من الضجر والكلال ما يلحق الجحش الصغير إذ حمل أحمال البغال القروح وانضاف إلى ذلك استعجال حامله وتوثّبه للرّواح.

ولقد فكّر الخادم ليلة وصول كتابه إليه في سوء رأيه فيه وشدة حقده عليه، وبقي طول ليلته متعجباً من مطالبته له بالأوتار الهزلية بعد الزمان الطويل، وامتنع عليه النوم لأجل هذا إلى هزيع من الليل.

ثم غلبته عينه بعد ذلك فرأى فيما يرى النائم كأن القيامة قد قامت، وكأن المنادي ينادي: هلمّوا إلى العرْض على الله تعالى، فخرجت من قبري أيّمَ الداعي إلى أن بلغتُ إلى أرض المحشَر، وقد ألجمني العرق، وأخذ منّي التعب والفرق، وأنا من الخوف على أسوإ حال، وقد أنساني جميع ما أقاسيه عظيم ما أعانيه من شدة الأهوال، فقلت في نفسي: هذا هو اليوم العبوس القمطرير.

فما انفضت أمنيتي حتى طلع عبدالواحد بن بدر من جانبي، وقال لي: الساعة رأيت عدة جوار يطلبونك، مع بعضهم أولاد يزعمون أنهم منك، وأنت تنفيهم عنك، وبعضهم يدّعي أنك بعتهم لغيرك وهم حبالى منك... فبينا نحن في المحاورة وإذا نحن بمالك خازن النّار قد هجم علينا، وقبض على أيدينا... وسحبنا إلى النار، فارتعنا لذلك ارتياعاً عظيماً... وحانت منّي التفاتة فأرى أبا المجد بن أبي الحكم عابراً وفي يده ورقة مذهّبة حمراء، وهو رايح بها يهرول فسلّمنا عليه، وسألناه عن حاله، فقال: لولا ملازمة الصلاة بين المقصورتين لكنت من الهالكين.

إذا بضجة عظيمة من جنب المحشر والناس يهرعون نحوها مستبشرين، فملنا جميعاً نحوها وإذا بحلقة فسيحة عليها من الأمم ما لا يحصى كلهم يصفقون ويزهزهون، وأربعة في وسطهم يرقصون ويلعبون، إلى أن سمعوا ووقعوا على الأرض لا ينفسون، فسألنا بعض أولئك الحاضرين عن ذلك الفرح، وعن الأربعة الذين يرقصون، فقال: أما الثلاثة فعبد الرحمن بن ملجم المرادي، والشمر بن ذي الجوشن الضبابي، والحجّاج بن يوسف الثقفي، والشيخ الكبير: أبو مرّة إبليس فجّار الخلائق وهم مجرمو هذه الأمة... »[14].

إن هذا (المنام) للكاتب (ابن محرز الوهراني) زاخر جداً بالقضايا الفكرية والتاريخية والدينية ممّا يخرج عن نطاق الحديث عنه، لكن يدخل فيه: أن الكاتب استمد إطار (المقامة)

فإن نقل ميدانها من عالم الواقع الدنيوي، إلى عالم الغيب في (الآخرة) فقد وظف شكل المقامة، في الصياغة العامة. أما في الشخصيات فقد بقي موزّع الرؤى بين الشخصيات الواقعية التي مرّت في حياة المسلمين، مثل (ابن ملجم) و(الحجاج بن يوسف) والشخصيات الخيالية التي كانت بكثافة، سواء منها البشرية أو سواها.

إلى جانب ذلك استمدّ (الوهراني) عنصراً آخر من تقنيات (المقامة) وهو حرصه على السجع، وطلبه الغريب اللغوي، مع ميل تعليمي واضح، في ذلك وفي سواه: في شؤون التاريخ والعقيدة، والإيمان.

إن كانت إذن ظلال المقامة لا تكاد تبرح محطة في هذا المجموع لابن محرز فإنها شكلاً ترد في نحو أربع مقامات. هي وغيرها في هذا المجموع تعبّر عن ميلاد هذا النوع الأدبي في الأدب الجزائري لأول مرة في القرن (السادس) الهجري (الثاني عشر) الميلادي، بعدما تأسس هذا اللون في (المشرق العربي) على يد (بديع الزمان الهمذاني) في القرن (الرابع) الهجري، (العاشر) الميلادي، وبات يحتذى من أعلام لغة وأدب أهمّهم الحريري في القرن (الخامس) الهجري (الثاني عشر) و(الثالث عشر) الميلادي.

لقد كان للكاتب (ابن محرز الوهراني) فضل التأسيس لهذا النوع في الأدب الجزائري، لكن بعدما غادر وطنه؛ فلماذا

أولاً؟ ثم ما طبيعة هذه المقامات؟ ما شكلها الفني؟ ما علاقتها بمحيطها ومبدعها؟

لقد تصدّرت أول مقامة للكاتب (ابن محرز) كتابه (منامات الوهراني ومقاماته ورسائله) وهي (البغدادية) ويبدو أن هجرته كانت سبباً في إبداعه هذا، ولو بقي الرجل في (الجزائر) ما كان (المحيط) يسمح بتفتيق موهبته، فاطّرد في هذه الفترة المناخ المناوئ لإبداع الكاتب في (الجزائر) فلا يكاد المبدع الموهوب يقبل على محيط ثقافي صحي خارج الجزائر حتى تتفجّر إمكاناته، فيكبر عطاؤه، ويجود فنّه ويحظى بالاهتمام والتقدير، وهو ما حدث للوهراني، كما حدث لسابقين له، ولاحقين أيضاً.

و(المقامة البغدادية) صوّرت ملامح من حياة (الوهراني) نفسه، كما صوّرت ممّا آلت إليه الأوضاع في (المغرب العربي) من صراعات على (الحكم) الذي انتهى إلى الأيدي (الموحدية) فهو يعلن في مطلع مقامته أنه شدّ رحاله إلى (المشرق العربي) بعد سوء الأوضاع في بلده، حتى وصل (بغداد) حيث أرشد إلى كُتبي أديب فاضل يسمّى (أبا المعالي) شخصية حقيقية، توفيت سنة (568هـ) فحاوره عن الأوضاع في (المغرب العربي) وفي (مصر) فذكر له سقوط (الدولة المرابطية) تحت ضربات (الدولة الموحدية) وخروج (صقلية) من أيدي (المسلمين) إلى أيدي (النورمانديين) الذين استفادوا من خلاف المسلمين على الحكم فيها وصراعهم، كما أعطى تقييمه لانهيار الدولة

الفاطمية في (مصر) ووصول الحكم (الأيوبي) فقال مجيباً صاحبه (أبا المعالي) عن (الفاطميين) أو (العلويين) «اعلم أنه لما أحان الله حَيْنهم أظهر شينَهم، وألقى بأسهم بينهم، فضرب زيدٌ عَمْراً، وقتل خالداً بكراً، وكسر قُرَاب السّيف، وأغمدَ في الشتاء والصيف، فما انقشع فسادهم حتى فنيت آسادُهم، ولا برح عنادُهم، حتى تفرّقت أجنادهم؛ فقصُرت حبال الدولة عن ربطها، وضعفت رجالها عن ضبْطها، فبقيت كالجارية الحسناء التي أبرزها الحجَال، وأسْلَمَتها الرجال... وسبق إليها رجال الفرنَجْ، فصيّروها كرقعة الشطرنج يجوسون خلالها، ويتفيّئون ظلالها، فأنف من ذلك ذوو الأحلام وملوك الإسلام فانتدب لها من بني شادي الأسد الهصور، والملك المنصور - وهم عمّ صلاح الدين الأيوبي - فرماها بهمّته... فلما انتهى إلى كماله وبلغ في النهاية من آماله وفاز بالرّضوان في قربه انتقل إلى ربّه، وأجمع الناس بعد موته على تخليدها في أهل بيته، لما يعلمون من رياستهم، وحسن سياستهم، وما يخبرون عن سماحهم وطول رماحهم، فاتّفق أهل الحبّ وأرباب العقد والحلّ، بعد النظر في الأواصر، والاختبار للعناصر على تخليدها لابن أخيه الملك الناصر (وهو صلاح الدين الأيوبي) الذي حكم في الفترة الممتدة بين 567 و589 للهجرة لما جُبِلَ عليه من حميد الأوصاف، وإيثار العدل والإنصاف»(15).

إن حديث (الوهراني) كان حديث الرجل الذي عاش فترة

في (مصر) فأدرك أوضاعها كما فهم الأوضاع في الغرب الإسلامي، وقد أبلغ عن ذلك في حديث عام مع شخصية معروفة، غير خيالية في (بغداد) فصوّرت (المقامة) رحلته من (المغرب) إلى (المشرق) وجاءت في شكل (مقامة) لكن أبطالها معروفون تاريخياً، وأبقى فيها على جانب (الاستعطاء) فلم يكن ذلك (الاستعطاء) هنا صورة للكُدْيَة لدى أبطال (الهمذاني) و(الحريري) وإنما في شكل تكسُّبٍ بالأدب، كشأن الشعراء على أيامه، متوسلاً بفنه الأدبي، وقد أعلن ذلك صراحة في مقدمة (البغدادية) حين قال «جعلت مُذْهَبات الشعر بضاعتي، ومن أخْلاف الأدب رضاعتي، فما مررت بأمير إلا حللت ساحته، واستمطرت راحته، ولا وزير إلا قرعتُ بابه وطلبت ثوابه...».

ولذا فحين التقى (الوهراني) الشيخ (أبا المعالي) في (بغداد) شرع يسأله عن رجال الحكم ومنهم الذين يمكن التقرب منهم، فسأله: «فما تقول في عضد الدين؟ فقال: جبل حِلم راسخ، وطوْد علم شامخ، وساهم رأي صائب ونجم عدل ثاقب.... فقلت ما تقول في حلول بابه و استمطار سحابه؟ فقال: والله لو قصدت باب الوزير، لأمطرك من وَبْله الغزير... ويَزْري عندك بمن لقيته من الأمراء، ومن شاهدته من الوزراء، فقلت له: إذن والله أشكره شكر الأرض للسماء، والروض الزهر للماء، ولاسيما إن أخذ لي من الخليفة خلعة سنية منيفة، أستضيء باقتباسها، وأتبرّك بلباسها، وأنشرها على منارة

الإسكندرية، وأطرحُها على ساحل المرية، وأكبِتُ بها الأقران في وهران، وأطلق بشكره اللسان في تلمسان، وأدعو له في مدينة فاس على عدد الأنفاس، وأثني عليه في آغمات إلى وقت الممات».

في هذه الفقرة ما يؤكد النية المسبقة لدى (الوهراني) في العودة إلى وطنه مروراً بمصر، على نفس خط الذهاب، لكن الأيام انتهت به إلى إحدى قرى (دمشق) خطيباً في مسجدها حتى لقي ربه، لقد وصف (الوهراني) جوانب من رحلته وصفاً لمّاحاً في شكل مقامة، اعتمدت الواقع من دون خيال في عوالم الشخصيات إلا الخيال الأدبي في إبداع الصور الأدبية المتلاحقة، وهي صور لدول تنهار وأخرى تنهض، كما هي صور لأشخاص، وصفات لتلك الدول أو لهؤلاء الأشخاص، بجوانبها المختلفة: السلبية والإيجابية، المظلمة والمشرقة، في إطار من السّجع الخلاب، قوامه الكلمات الأنيقة الخفيفة، القصيرة السريعة، التي لا يكاد الغموض يحتويها حتى تعود إلى سماء الوضوح: تجلي حقيقة، أو تعلن حلماً، أو تحدد موقفاً من شخص أو قضية أو وضع.

بدا (الوهراني) في ذلك طالب هناء في البال، توّاقاً إلى حياة أبية واجتماعية ثرية، شديدة الضّيق بصور النفاق والغدر، وأشكال التكالب على الحكم، التي كانت سبباً في ضياع أقطار إسلامية بين أيدي أعداء الإسلام والمسلمين.

بدا أنه انطلق من (وهران) ذا توق إلى حياة (البلاطات) غير أنه سرعان ما انصرف عن (تدبيج) الشعر على أعتاب (الأمراء) إلى ضرب من النثر الحافل بالسخرية، فطرق باباً من الفن وصفه (ابن خلكان) بالقول إنه «ما سبق إلى مثله».

فهو أديب جزائري، فنان بحث عن فضاء للإبداع في (الشرق العربي) فكانت محطته الأولى (مصر) أيام (صلاح الدين الأيوبي) الذي حكم من (567) حتى (589) من الهجرة، ومنها انطلق نحو (بغداد) ويبدو أن موهبته في النثر كانت أفضل من موهبته في الشعر، فلم يفلح في ولوج حياة البلاطات، فانصرف إلى ضرب من القول، ضمّنه في جوانب شكلاً من أشكال التعبير (الشعبي) على مستوى المضمون والصورة، لا على مستوى اللغة.

الانصراف عن حياة البلاط إلى حياة الناس كما تعكسه نماذجه مما جعل صاحب (الأعلام) الشيخ (خير الدين الزّركلي) يقول في (المجلد الرابع) إن (الوهراني) اجتمع في (مصر) بأمثال العماد الأصبهاني) «ولم يكن من طبقتهم فعدل عن طريق الجدّ، وسلك مناهج الهزل، فأقبل الناس على أقواله ورسائله» وبدل أن يعود إلى (وهران) ظافراً بخِلْعَة «سَنية» من الخليفة ليغمره الصمت، آثر الانغماس مع الناس في الحياة تاركاً أثراً أدبياً لم يلق بعد الاهتمام الضروري في بحوث ودراسات، لا جامعية ولا حرّة عامة.

هذا الهزل في كتابات (الوهراني) شمل أيضاً مقاماته، فإن تراجع في (البغدادية) فقد حضر بقوة في غيرها، وفي المقدمة تلك المقامة النقدية، في التعريض اللاّذع بموقع المعالم الدينية وعلماء الدين، وصلتهم بالحكم، وقد أجراها (الوهراني) على (لسان جامع دمشق) وهو (أمير المساجد) التي تهرع إليه في الملمات، فكتب (الوهراني) قائلاً: «لمّا تحكّمت يدُ الضّباع في مساجد الضياع، وارتج باب العدل وأغْلِق، ونُبذ كتاب الله وخُلق، فزعت المساجد إلى جامع جلق، وهو يومئذ أميرها، وعليه مدار أمورها....»[16] فأعلنوا إجلالهم له واحترامهم، داعين له بالخير، ليُنهوا «إلى مجلسه السامي ما يقاسونه من جور العمَّال وتضييع الأعمال، ونهب الوقوف وتضييع الأعمال والسقوف، وخراب الحيطان والسقوف، وقد ألِفهم الظلم والظلام، وأنكرهم المؤذن والإمام، فلا تسمع لهم حسيساً، ولا ترى فيهم أنيساً، إلا أذان البوم، وتسبيح الغيوم، وقد ركعت حيطانها وسجدت سقوفها وأركانها، وانصرفت من الصلاة أربابُها وسكانها.....».

ثم تضيف (المساجد) تخاطب أميرها (جامع دمشق): «قد فزعنا أيّها الملك إلى بابك، وأوينا إلى جنابك، فافعل معنا ما هو أولى بك... فلمّا وقف الملك على هذه الشّكاية، وعلم بمقتضى هذه الحكاية: استوى جالساً في مقعده، وضرب بيده، وقال.... وهو يقلّب طرفه في الجموع ويكفكف أسراب الدموع.... وأذن لهم في الكلام، فابتدأ جامع (المزة) المقال،

وتقدّم بين يدي الملك وقال: الحمد لله الذي قضى علينا بالخراب، وصيّر أموالنا كالسّراب، وجعلنا مأوى البوم والغراب.... أما بعد أيّها الملك السعيد ثبّت الله قواعد أركانك، وشيّد ما وهي من بيانك، فإن الخراب قد استولى على المساجد، حتى خلت من الراكع والساجد....».

وعلى هذا النحو يشرع كل مسجد يعرض متاعبه وهمومه، على الملك جامع (الأمويين) في (دمشق) فإذا ما انتهى الجميع، تنحنح (الملك) «عجباً وحرك رأسه طرباً، وقال: ... يا معشر المتكلمين، وطائفة المساجد المتظلمين، إنه والله لا ينتهي إليكم من الجَوْر إلا ما يفضل عني، ولا يصل إليكم إلا ما يستعار مني، فلولا أن أركاني سليمة، وبنيتي قديمة، لأصبح جامع بني أمية يغنّي عليه: يا دار مية، وقد والله شرقت بغصتكم، وحرت في قصتكم، إن رفعتُ أمركم إلى الملك العادل ردكم إلى الشيخ الغافل، فلا يراعي لكم حرمة، ولا يكشف لكم غمة، ولا يرقب فيكم إلاّ ولا ذمة... والرأي عندي أن تكتبوا إلى الشيخ قصة ولا تتركوا في صدوركم غصة.... فإن التأم رأيه برأيكم، وإلا فالسلطان من ورائكم، أقول قولي هذا وأستغفر الله لي ولكم».

فكتبوا على لسان (ملك الجوامع) بدمشق، إلى (الشيخ سعد بن أبي عصرون) قائلين: «أما بعدُ يا غدّار، لقد هيّجت الألم، وأبهمت الظُّلم، ومن استرعى الذئب فما ظلم... طالما.... تغاضينا عن جنايتك، حتى اكتنزت الأموال

واختزلتها، لقد عجبتُ أيها الشيخ من مُحَالك في ابتداء حالك، ومن فساد أمرك عن آخر عمرك، ومن فساد دينك وضعف يقينك.....».

فأشبعوه وابلاً من المثالب، ليجيء ردّه، كما صاغه الوهراني قائلاً: «فلما وصل الكتاب إليه، وقرأ ما انطوى عليه، فكّر وقدّر، فقتل كيف قدر، ثم نظر ثم عبس ثم أدبر واستكبر، ثم ... المساجد وبانيها، وشتم المشاهد وقانيها، ثم قلب الرقعة وكتب فيها: .... وصلت رقعتك أصلحك الله كأنها ضربة موْتور أو نفْثة مصدور» لينتقل إلى ضرب الشتائم ثم الفحش اللفظي، ويبعثها إلى لسان حال (الجامع) الذي استقبلها، فقام «وقعد وأبرق وأرعد، وقال: اكتب يا غلام، باسم الملك العلاّم، من العاتب الواجد إلى الملك، قال الحائط للوَتد لمَ تشقُّني؟ قال: سل من يدقّني، لم يتركني.... أما بعد أيها الملك العادل.... أنت تعلم أن الله قد طهّر بقعتي وكرّمها، وشرّف بنيتي وحرّمها.... فأنا المشرّف في كل قرآن والمعظّم في كل أوان، فكيف يسعك أيدك الله أيها الملك التغافل عن حالي، والتحيّن لنهب أموالي، ويدك مبسوطة في العباد، ومطلقة في جميع البلاد، ما يكون جوابك يوم النشور، إذا بعثر ما في القبور...».

وينهي (الوهراني) مقامته (الرِّسالية) هكذا «فلما وقف الملك العادل على كتابه وتجرّع كأس عتابه التفت إلى المساجد فرثى لهم وسدّد أحوالهم، ولما علم فحوى شكيتهم وعرف كنه

قضيتهم، أزال عنهم ظلمهم، و(أسرها يوسف في نفسه ولم يُبدها لهم) ثم نظر إلى ابن أبي عصرون، فأنزله واعتزله، وحجبه عن بابه واختزله، وألقاه في سجن الصدود، وخلّده فيه إلى يوم الخلود، وقرأ عليه ألا بعداً لَمدْيَن، كما بَعُدَتْ ثمود، والسلام».

الجوانب التاريخية والاجتماعية عديدة، كما أن عناصر الرمز في هذه (المقامة) إلى (السلطة) والفساد الأخلاقي والاجتماعي فيها كثيرة، كما هو شأن الانحراف في الدين.

استغل الكاتب في ذلك أسلوب الحوار بالخطاب المباشر، وبالبريد تذهب فيه الرسالة بلغة، وتعود بأخرى، بمستوى متحايل أو مخاتل، استخدم الكاتب في ذلك سجعاً، مجرّداً من المساجد شخصيات ناطقة بلسان (حال) لوضع، و(مآل) لقيم في العمل والإخلاص، والوفاء في خدمة الناس، مع التقيد بشرع الله الذي تُنْسى فيه الأهواء السياسية، والمآرب الدنيوية.

حرص (الوهراني) في ذلك على تضمين (النص القرآني) تارة موظفاً، وتارة يرد بطريقة اعتباطية عشوائية، استسلاماً للنسق اللفظي وحده.

لقد لجأ (الوهراني) في مقامته (المسجدية) إلى ضرب من الإيحاء والترميز، على لسان حال (المساجد) وهي تهرع إلى رئيسها (مسجد دمشق) لرصد امتعاض من أوضاع متدنية هجرت فيها المساجد «فقلَّ الراكع والساجد» لله،

فتطلّب الأمر خطاباً إلى (فوق) لدى (الشيخ) الذي لقي (تأديباً) من (الملك) ا لذي اتخذه (كبش فداء) لتغطية قصوره، وضيقه بالعلم ورجاله، والدين ومراكزه؛ فيبقى لسان حال (المساجد) لسان أمة أولاً، وعلماء دين ورجال ثقافة وفكر ثانياً، قدرها المعاناة المتعددة الوجوه، خصوصاً حين تلقى الضيم من حكّام جهلة معادين بطبعهم، ولطبيعة مستواهم غير أن الكاتب لم يوفّق في بناء المسار الحواري، في سياق الأحداث إنطلاقاً من (انتفاضة) حال (المساجد) وانتهاء بقرار (الملك) ومصير (الشيخ) فبدت التجربة أقرب إلى لعبة عشوائية، بقيت تعوزها عناصر كثيرة مختلفة للتمكين لها بلغة الفن والأدب: حدثاً، وصورة، ورمزاً.

لقد كان (الراوي) في (البغدادية) ضمير المتكلم معلناً هجره لمغاربه، وحلوله (بغداد) وأسند الكاتب الضمير في المقامة (المسجدية) إلى مجهول مطلق بتعبير عام هو «قال بعض العارفين.... لمّا تحكمت يد الضياع - أو الضِّباع - في مساجد الضَّياع» ليجرّد من المساجد شخوصاً ناطقة بحال ومآل. أما «مقامة في شمس الخلاقة» فقد استدرج اسم (عيسى) لدى (الهمذاني) لكنه بدل أن يكون (عيسى بن هشام) النكرة صار لدى (الوهراني): (عيسى بن حماد الصقلي) وبقي رغم الصفة (نكرة) مع بعض الملامح التي تكاد تقترب من شخصية (الكاتب) لارتباطها بظروف رحيله من (المغرب العربي) إلى (المشرق) وهي صفة يشاركه فيها من

دون شك آخرون: هاربون بأفكارهم ومعتقداتهم، من المنطقة نفسها أي بالغرب الإسلامي عموماً، يومئذ، بما فيه (الأندلس) و(صقلية) فيفتتح المؤلف مقامته هكذا: «حدّثنا عيسى بن حمّاد الصقلي، قال لمّا اختل في صقلية الإسلام وضعف بها دين محمد عليه السلام، هاجرت إلى الشام بأهلي، وجعلت جلق محطّ رحلي، فدخلتها بعد معاناة الضرّ، ومكابدة العيش المرّ، فلما انجلى فيها سراري، وقرّ في بعض محلاّتها قراري... رأيت معي في الحارة...»[17] إلى آخره.

فالملاحظ هنا أن الجملتين الأخيرتين بنصّهما الحرفي استعملهما الكاتب في المقامة (البغدادية) وهو حين حل (بغداد) هناك وجد مواطناً عالماً من البلد يجاوره، أما هنا فقد قابل شخصاً شرع يتفحّصه، يملأه العُجبُ ويدّعي مشرقية، بينما استقر في انطباع (ابن حمّاد الصقلي) أن صاحبه من (المغرب) ودفعه الفضول إلى تلمّس اليقين من صديق له، «فقلت عرّفني مربضه وأي بحر لفظه، فقال: أما الطينة فمن قسطنطينة - قسنطينة - وأما القبيلة فمن زويلة وأما النحلة فمن حمير الفحلة».

فهو إذن عربي من (الجزائر) قدم من مدينة (قسنطينة) وجد نفسه في حاجة إلى المال، فساقه القدر «إلى عجوز مغربية، متحكّمة في خمسين صبية، تعلّم البنات الغَزْل، وتجنبهم المجون والهزل» فتعلّقت به، حتى تزوجها، وأصرّت على أن يكون فقيهاً، وهي تدفعه للقراءة والدرس، فيعلن لها: أنا «والله ما أفرّق بين الحروف وبين قرون الخروف» لكنها

تصرّ، بحثاً عن مهابة لها وله، فلا يجدي تمنّعه خوفاً، واكتفاء بحاجتها الطبيعية فيه؛ فيطلب نصحها للظهور بمظهر العلماء: «فقالت خذ اللفظ بأناملك من شفتيك، وزاحم الفقهاء بمنكبيك، وابصق في وجه الشيخ ولا جناح عليك... اجسُر على القوم فما هو إلا بياض اليوم، واعلم أن ... ليس هو شيء غير النفاق والزّعاق، وتلويث وجه الخصم بالبصاق» فاستقر في نفسه: أن العلم رياء وادّعاء ومظهرية ووقاحة ونفاق، وهي أمور وجد نفسه يتوفّر عليها، فقال لها: «إن صدقت فأنا أكون إمام الوقت. وقام في ذلك الأوان حتى دخل على الفقهاء في الإيوان، فهابته قلوب الجماعة، وخافوا أن يكون من أهل البراعة، فأنصفوه في السّلام، وبسطوه بالكلام، وآنسوه بالمحاضرة حتى جاء وقت المناظرة، فحينئذ برز بالوجه الوقَاح والإفك الصُّراح... فوقع الناس في البلاء، وعلموا أنه دلو من الدّلاء، وتحققوا أن الرجل كالسطل لا يصلح إلا للاصطبل....».

وهكذا ينحو (الوهراني) نحواً ساخراً في تقديم شخصياته، في صور مضحكة، تهكماً بها في آمالها السطحية، وطموحها الأهوج، وأهوائها السخيفة، فمثلما بدت العجوز (المغربية) امرأة سخيفة الأفكار والأهواء، بدا صاحبها: جِلفاً مغروراً، أنانياً في كل الحالات، مما جعله في نهاية المقامة ينقلب عليها، وهي التي حاولت أن ترفعه من الحضيض درجات، وعادا معاً في الأخير إلى طبعهما: «قال

عيسى بن حمّاد: ولّما ارتفعت الهمّة وامتنعت الذمة: تغيّر على زوجته بعد أن كان يفديها بمُهْجَته.... رأيتهما يوماً يُشَالقُها وتشالقه، ويخالفها وتخالفه، ويقول لها: ألست تعلمينَ يا جيافة أنني لقّبت من أجلك بزوج العلاّفة، فلعن الله الأشفار والأظفار، وما تحويه الأخصار من حانوت العطار».

إن الوظيفة الفكرية الاجتماعية واضحة في سياق البناء ورسم الشخصيات في هذه المقامة، يبدو من خلالها التركيز على السخرية من المظهرية، وادعاء العلم والوجاهة الاجتماعية، غير أن تقنية البناء تبقى ضعيفة، فهذا القسنطيني بقدرة عجيبة يستحيل من شخصية غامضة يبحث (عيسى بن حمّاد الصقلي) عن فكّ ألغازها إلى شخصية تقع مكشوفة السلوك والروح والنوازع، من دون نمو تتكفّل به الأحداث في سيرها، رواية أو سرداً، أو غير ذلك، لكن حرص الكاتب على تعرية مظاهر الزيف والنفاق في قالب ساخر جعله مشدوداً إلى موضوعه مرتبطاً بفكرته من دون غاية أخرى فنية.

وهذه الجوانب يستمر أهمّها في أقصر مقامات (الوهراني) وآخرها، وهي «المقامة الصقلية» التي يسند فيها الرواية إلى نفسه مرة ثانية كما فعل في أول (مقامة) بمجموعة (المقامة البغدادية) فيفتتحها هكذا: «قال الوهراني دخلت مدينة صقلية في الأيام المتولية، فرأيتها محافل الأوصاف عن طريق الإنصاف، فعشقها شيطاني فأقمتها مقام أوطاني:

فحضرت يوماً في بعض بساتينها مع طائفة من أهل دينها وفيهم أبو الوليد القرطبي، سلطان الكلام يأمره فيوالفه، وينهاه فلا يخالفه»[18].

وقد هيّأ (الوهراني) لحدثه مكاناً يجسّد صورة (المقامة) أو (المقام) لسماع حديث يدور، ونقاش يجري بين جماعة، جلوساً، أو فيهم: الجالس والقائم، ولكن فيهم الشخصية التي تتجه إليها الأنظار أكثر من غيرها، هي هنا شخصية (القرطبي) ليسأله القوم: «ما تقول في القاضي ابن رجاء؟ قال مصباح دجى، وشيخ علم وحجَى، وهو بيت القضا، وكلمة عدل وحكم ورضا، نزّه نفسه عن الولائم، فلا تأخذه في الله لومة لائم» وهي صورة إيجابية ناصعة: في النزاهة والتعفّف ومراعاة الحق، سرعان ما تندثر أمام صورة أخرى سلبية، مباشرة بعد السابقة، حيث يورد القرطبي مجيباً سائليه: «غير أنه عظيم الشقشقة، كثير البقبقة... يضيّع مواقيت الصلاة، ويمنع يواقيت الصِّلات، لا يرثى للغريب ولا يتوجّع، ولا يُوسي ولا يسأل ولا يتفجّع، فنكِّب عن ذُرَاه فلأن تسمع بالمعيدي خير من أن تراه».

هاتان الصورتان المتناقضتان بناهما (الوهراني) ليسخر من (عالم بلا عمل) ومن (قول بلا فعل) ودفع الجماعة في (المجلس) ليتبع ذلك هو بسؤال آخر للقرطبي بحثاً عن الإضحاك: يتعلق بوالد القاضي السابق الذكر: «قلت: فما تقول في الشيخ أبيه؟ قال: كان رحمة الله عليه يتناعس على

الخصمين، فلا يوقظه إلا سلسلة الكفّين، ولو قبضت على أنفه بالكلبتين.... ».

فالمقامة، مقامة علمية، بحثت عن صورة للعالم بين (أقواله) و(أفعاله) انبثقت فيها الأسئلة من عدة أطراف، وكان الطرف المجيب واحداً وحيداً، بدا حجة، في الحكم والتقييم، ليكتسي الموضوع قيمة أخلاقية مبطّنة بالفكاهة والمزاح من دون فحش في ذلك لينهيها المؤلف هكذا في صيغة وعظية «وذو الوجهين خليق أن لا يكون عند الله وجيهاً».

لقد كانت الفكرة السائدة في مقامات (الوهراني) الإلحاح على الجوانب الفكرية في قالب فكاهي، ساخر، يبدو ضرباً من اللهو، الأمر الذي جعل أحدهم يحكم عليه بالانصراف عن (الجد) إلى (الهزل) تعبيراً عن قصور في ذلك الجد، بينما مرارة الحياة بكل جوانبها المختلفة في وطنه (الجزائر) وخارجه كانت العامل الأكبر في هذا الجنوح إلى السخرية، فالانكسارات المتوالية: في الحياة الثقافية والفكرية، والإحباط في الحياة الاجتماعية والشخصية، والخيبات في الحياة السياسية والاقتصادية: كلها عوامل غير منزّهة.. جعلت الكاتب ينخرط في هذا الضرب من القول الذي اقتحم به ميداناً، لم يقلّد فيه بشكل مباشر أحداً، وإن لم يتخلّص من أثر ثقافته الأدبية والفكرية التي كان لها أن تمارس سلطانها على أسلوبه وشخصياته، ورؤاه أيضاً.

من هنا نلاحظ أن شخصيات (المقامة) لدى (الهمذاني) و(الحريري) كانت مستقرة، وخيالية في الرؤية العامة، بينما هي متغيرة لدى (الوهراني) بعضها معروف وبعضها خيالي، فخضع في ذلك إلى الحاجة التي يمليها الموقف والرؤية، لا الشكل المعروف المتداول، ومن هنا كان السّجع جزءاً من الأسلوب العربي الذي غدا مرغوباً فيه، بكل ما فيه من زركشة وإشراق، وموسيقى عذبة، انطلقت من نموذجها القرآني، كنموذج معجز ببيانه وصوره؛ فضمّن الكاتب (مقاماته) آيات من القرآن الكريم، كما طعّمها بنماذج من (حِكم) و(أمثال) وأبيات ومقطوعات شعرية.

غير أن الكلمات (العامية الجزائرية) أساءت كثيراً، في مواقع عديدة للصياغة الأدبية؛ فهي ترد على قلم الكاتب في السياق، في غفلة منه من طبيعتها العامية، فتفلت لتندسّ بين الكلمات محدثة ارتباكاً للقارئ الغريب عنها، وعن وظيفتها، خصوصاً حين يفصلها عن هذا القارئ فاصل زماني كبير، أو فاصل مكاني شاسع.

كما أن موقع (المقامة) تنوع بين (الثبات) كالحال في (المقامة الصقلية) وبين التبدل، كالحال في (المقامة المسجدية).

وقد اختلفت لغة (المقامات) في كثير من المواقع، بين لغة معجمية جافة، ولغة أدبية ذات طلاوة، لكن في الحالتين: كستها روح الفكاهة، والتصوير (الكاريكاتوري) الساخر،

وهو مُولَع بذلك إلى أبعد الحدود، حتى بدا أن ذلك غايته، مما انتهى به إلى ضرب من (الإحماض) بل الفحش، في عبارات وكلمات، وصور، من بينها ما ورد في الصفحتين (الثامنة والتسعين) و(المئتين وعشرين) غير أن الجدية والرزانة كانت أوضح في (المقامة البغدادية) ربّما لجلال اللقاء وظروفه، وطبيعة التطلعات في الموقف.

وهنا يحسن أن نتساءل ماذا أضاف (الوهراني) لهذا الفن؟

إن الإضافة الأساسية: أنها أول لَبِنَة في هذا النوع الأدبي، في الأدب الجزائري، والرجل إن جاء بعد عَلَمين في هذا الفن بالمشرق العربي. (الهمذاني) و(الحريري) فقد تميز بعمله، في شخوصه وأحداثه، وحتى أسلوبه، بلغته المختلفة المستويات، بمفرداتها نفسها.

من هنا كان إبداع (ابن محرز الوهراني) جديراً بالتقدير، لا لأنه عكس جانباً من حياة عصره فقط، بل لأنه أسهم في إعطاء دفع متميز للأسلوب في الأدب العربي، و(الدكتور عبدالعزيز الأهواني) لم يخطئ إذن حين قال: إننا «لا نكاد نجد في النثر العربي القديم نصوصاً فيها ما في كتابات الوهراني من حيوية وذكاء، ولمحات تعبّر عن شخصية الكاتب، وتصور في دقة وبلاغة بعض جوانب الحياة الفكرية والاجتماعية، في عصر من عصور التحول في المجتمع

العربي» وهو القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) تاريخ ميلاد فن (المقامة) في الأدب الجزائري، فماذا بعد (الوهراني) من إبداع في هذا النوع الأدبي؟

لقد كانت (مقامات ابن محرز الوهراني) في القرن السادس الهجري تجربة أولى أصيلة بهذا الفن في الأدب الجزائري، وقفت في مستوى التجارب الأولى بالمشرق العربي، لكنها تميزت بنكهتها الخاصة، وتجاوزها الرتابة: تنويعاً في الشخصيات، من دون البقاء في أسر النمطية اللفظية والفكرية. فماذا بعد تجربة (الوهراني)؟

إن النصوص التي انتهت إلينا في فن (المقامة) بعد (الوهراني) حتى الآن تعلن فراغاً كبيراً خلال أكثر من أربعة قرون، أي حتى سنة (1106هـ/1694م) وهو التاريخ الذي كتب فيه (أحمد البوني) مقامته: «إعلام الأخبار بغرائب الوقائع والأخبار»[19] فتكاد تكون النموذج الوحيد الأصيل - حتى الآن - خلال القرن الثاني عشر الهجري (السابع عشر الميلادي).

واسم المؤلف كاملاً هو (أحمد بن قاسم محمد بن محمد ساسي البوني) المولود بمدينة (عنابة) سنة (1063هـ/1652م) من الأسر العلمية والثقافية في المدينة، حيث درس، كما درس في (تونس) و(مصر) و(الحجاز) وله مؤلفات عديدة، زاهد، ذو مكانة اجتماعية مرموقة في منطقته، حجَّ وتبادل الرسائل مع معاصريه، من المثقفين والسياسيين، حتى توفي بعنابة

نفسها سنة (1139هـ/1726م) تاركاً عدة آثار، معظمها لايزال مجهولاً، ومنه رحلة حجازية، أما مقامته فقد سهر على نشرها: الدكتور أبو القاسم سعد الله، ويتعلق موضوعها بأمر وساطة لدى (باشا الجزائر) لإلغاء آثار وشاية، سعى بها بعض من أشباه العلماء، من خصوم لأحمد البوني، وصديق له كان مفتياً في (عنابة) «سعوا ضدّهما لدى الباشا فصدّق هذه الوشاية، وعزل المفتي وأساء إلى البوني»[20] الذي كبر عليه احتمال الوشاية الكاذبة والإساءة البالغة، فكتب مقامته تلك إلى صديق له يدعى الشيخ (مصطفى العنّابي) انتقل إلى مدينة (الجزائر) حيث يتولى التدريس؛ وفيها يشكو آثار الوشاية عليه وعلى صديقه المفتي المعزول، لحسدٍ تمكّن من نفوس بليدة أكلتها الضغائن الرخيصة الدنيئة «فكيد العلماء ضد بعضهم والحسد والغيرة والوشاية ونحوها من مظاهر الضعف الإنساني، كانت وماتزال شائعة، وقد ذهب ضحيتها الأبرياء وارتفع بسببها الأغبياء».

يفتتح (أحمد البوني) أي (العنّابي) مقامته بالبسملة والصَّلعمة، مسنداً الرواية إلى اسمه، مثنياً بالحمدَلة، وشكل براعة الاستهلال: «الحمد لله الذي جعل المصائب وسائل لمغفرة الذنوب، والنوائب فضائل لذي الأقدار والخطوب، وسلّط سبحانه وتعالى على الأشراف أرباب الزور والفجور والإسراف.... وبعد أيّها العلماء الفضلاء، النبلاء الكملاء... تأملوا ما يلقى إليكم من الخبر الغريب، وما يُرسِلُ الله تعالى

على كل عاقل أريب، فقد ارتفعت الأشرار.... وانقلبت الأعيان، وفشا في الناس الزور والبهتان»[21].

ثم يباشر موضوعه بحيثياته ونتائجه،، مراعياً السجع في صياغته، وخفة العبارة وقصرها، قائلاً: «بينما نحن في عيش ظلُّه وريف، وفي أهنإ لذّة بقراءة العلم الشريف، وفي صفاء من الأكدار، وهناء من صروف الأقدار: إذ سعى في تشتيت أحوالنا وقلوبنا، وهتك أستارنا وعيوبنا، من لا يخاف الله ولا يتّقيه، فرمى كل صالح وفقيه، بما هو لاقيه.... ونَسب لبعضنا من الكبائر والفضائح ما تُصمّ له الآذان، وتجمُد له القرائح... حتى أوصله لمسامع السلطان؛ فلم نشعر إلا ومكاتب واردة علينا من جانب الأمير بعزل صديقنا الشهير من خُطّة الفتوى، مع أنه ذو علم وتقوى، وانتُهك جنَابُنا وضاقت رحابُنا، وطالت يد الصائلين علينا، ووصلت شوكتهم إلينا، ومزّقوا منا الأعراض، ولم يزالوا في إدبار عن الحق وإعراض».

ولا يجد الكاتب مخرجاً من معاناته النفسية إلا في كنف الضراعة إلى الله، معرّضاً بهؤلاء من (أشباه) العلماء الذين وصفهم بزمرة «أوباش أراذل، من كل مغتاب ونمّام، أو مرتاب أو تمتام» داعياً عليهم بالخراب والاندثار مذمومين مدحورين، قائلاً بلفظه نصاً «فضراعة إليك، اللهم، في تخييب آمالهم، وإفساد آرابهم، وأعمالهم، وتعجيل خرابهم، وتفريق أحزابهم، وقطع آثارهم، وخراب ديارهم ونفيهم من البلاد، لأنهم أرباب بغي وفساد».

في ضراعته هذه تشتد به الحيرة بحثاً عن مخرج، فيبدع له شخصية متخيّلة أطلق عليها اسم (منادي السرور) تحمل معها البشرى، لرفع السوء، ودفع الشرور، فاستبشر الراوي خيراً طالباً الإيضاح، كما يعبّر الكاتب في الفقرات التالية التي نقتطع منها ما يلي: «فقلنا: يا هذا اصدقنا في هذه البشارة، فإنك لدينا من أهل الصدق والإشارة، وروايتك صحيحة وقريحتك بإبراز عرائس المعاني غير شحيحة....».

«فأجابنا: عليكم بمن العزمُ سجيته والحزم سليقته وطويته، والعلم رداؤه والحلم لواؤه، والأناة شأنه، والكرم إيوانه، والخوض في العلوم النافعة طبعه وديْدَنه.... العلاّمة السرسور سيدي مصطفى العنابي ثم الجزيري... فإنه كشّاف كُرُبات، فعّال قربات، يأخذ بيد الغريب، البعيد منه والقريب، صاحب جَنابٍ فسيح ولسان فصيح».

وهكذا يعلن (أحمد البوني) طلب الوساطة من (مصطفى العنّابي) بأسلوب أدبي امتطى شكل المقامة، مجرّداً من شخصية وهمية الفعل المحرّض الواثق في إمكانات صاحب الوساطة، لأنه ذو علم كامل، وأخلاق عالية، لا يتردد في فعل كل خير، ملحاً في اقتراحه التحريضي المشجّع، المطمئن بقوله: «لو رفعتم إليه هذه الحاجة، لقضاها لكم بلا توقّف ولا لجاجة، لأنه فاتح المعروف، وبذلك من الأنام موصوف، لا تأخذه في الله لومة لائم، وأيامه في الناس أعيادٌ وولائم».

ولا يلبث (الراوي) حتى يعلن اقتناعه بصدق صاحبه، داعياً له با لخير في عبارات مسجوعة، نوّع في موسيقاها، في فواصلها، ومقاطعها، وهو يخاطب (المنادي) نصحاً وبشراً: «قلنا له: يا هذا، لوائح الصدق ظاهرة على صفحات أخبارك، وروائح الرجا والظفَر استنشقناها من آثارك، كأنك بشير يعقوب، أو كشف الضر عن أيوب، لله درّك! ما أبلغ ما جئت به، لدى كل عاقل مُنتبِه، فقد شنّفت أطماعنا وشرّفت أسماعنا، وعلمنا علم ضرورة ويقين، إنك من الناصحين المتقين، لأنك أتيتَ الأمور من أبوابها، وكُسيتَ من التقوى أجمل أثوابها، زكّى الله تعالى أقوالك وأفعالك، ولا جعلها في البرزخ أفعى لك، فهنيئاً لك بما حصل لك من جميل الآثار».

لقد اكتست مقامة (أحمد البوني) بطابع ديني، في أسلوب أدبي رشيق عموماً، واتخذت لها شكلاً إخوانياً، فإن كان الراوي هو الكاتب نفسه، فإن الطرف الثاني بقي صوتاً متخيّلاً، وكان المقصود بالخطاب هو الشيخ (مصطفى العنّابي) الذي كان المقصود بمضمون المقامة كلها، التي صُبّت في شكل أدبي، بروح دينية إنسانية إخوانية.

وقد بدا الموضوع في عين المؤلّف على جانب كبير من الخطورة، كيف لا وقد كبرت الوضاعة في صفوف العلماء، فبات أشباههم من الوصوليين والانتهازيين، والقِرَدة والخفافيش سادة الحلبة، مسموعي القول والرأي، يُؤخذ إفْكُهُم وبُهتانُهم

على علاته كأنه الحقّ المبين، وهو الأمر الغريب في الزمن العجيب، تكبر حوله علامة الاستفهام حين يستهدف أخبار الناس، فليفّق لهم الأكاذيب والأباطيل ممّا لا يصدّقه العقل، من هنا جاء عنوان (المقامة) «غرائب الوقائع» في الجزء الثاني.

أما الجزء الأول منها أي «إعلام الأحبار» فالمقصود به (الإخبار) الموجّه للشيخ (مصطفى العنابي) الذي وُصف بالحَبْرِ، و(الحَبْر) هو (العلاّمة) ذو الصّلاح والتقوى، وجمعه أحبار، فهول الوشاية التي قام بها الأنذال، هزّت الكاتب فهرع لصاحبه متخذاً شكل المقامة للتعبير عن انفعالاته؛ فلم يلتزم شكلها التقليدي بقدر ما استوحاه مع قصد تام للشكل، كما عكس ذلك تعبيره في نهايتها بقوله «انتهت المقامة المسماة بإعلام الأحبار بغرائب الوقائع والأخبار».

وهنا ينبغي أن نلاحظ أن الكاتب أنهى (مقامته) بإعلان تواضعه، متبوعاً بذكر التاريخ الذي كتبت فيه المقامة في صيغتها النهائية، وهو تقليد خارج شكل المقامة، يضاف إلى ذلك (الحمدلة) التي لم ترد مع (البسملة) و(الصلعمة) في مطلع (المقامة) ويحسن أن نورد ذلك زيادة في الإيضاح لتكتمل الفكرة، إنطلاقاً من خطاب المؤلف للقارئ، وهو يرجوه «أن ينظرها بعين الرضى، والتجاوز والإغضاء، فإن بضاعة صاحبها في العلم مُزجاة، وإنشاءاته منحطة في أسفل الدرجات» ليقول بعد ذلك مباشرة: «وقد فرع منها منقّحها

الفقير المذكور، ضاعف الله له الأجور، ووقاه كل الشرور، وأخذ سبحانه بيده، وبلّغه في الدارين إلى مقصده: في أواسط شعبان، الذي اشتهر فضله وبَانْ، عام ستة ومائة وألف من الهجرة النبوية، على مشرقها أفضل صلاة وأزكى تحية. والحمد لله رب العالمين، حمداً كثيراً طيباً مباركاً فيه، كما يحبّ ربُّنا ويرضى».

ومهما يكن من شيء فإن مقامة «إعلام الأخبار بغرائب الوقائع والأخبار» لأحمد البوني في القرن الثاني عشر الهجري (السابع عشر ميلادي) صورة من بين الصور التي تعطي انطباعاً عن الحيوية التي لم تَمُتْ نهائياً في النثر الجزائري أثناء العهد العثماني، فأبقى الحس الإنساني المرهف على طلاوة الصورة، ورشاقة الكلمة، كما اطّرد في ذلك فن المقامة كنوع أدبي وإن بشكل محدود، في ظروف أدبية تتسم بالركود العام، والتردد في بعض الأنواع، في مقدمتها المقامة.

فماذا بعد (البوني) في هذا القرن بالذات؟ وفي هذا النوع؟ في القرن الثاني عشر الهجري نفسه؟

لقد جاءت بعده عدة نماذج لكاتبين اثنين، هما (ابن ميمون) و(ابن حمادوش) كتب الأول نماذجه سنة (1119هـ/1708م) وكتب الثاني عمله سنة (1156هـ/1743م).

و(محمد بن ميمون الزواوي) من أسرة ثقافة وعلم)، كان معاصراً لداي (الجزائر) وهو (الداي محمد بكداش) الذي خلف

(الداي حسين خوجة الشريف) حين عزله سنة (1118هـ/1707م) فجهّز (بكداش) جيشاً بقيادة صهره (أوزَنْ حسن) لاسترداد مدينة (وهران) من أيدي (الإسبان) الذين كان قد مضى عليهم فيها (مئتان وخمسون سنة) وآزر (باي الغرب) في مدينة (معسكر) القائد (أوزن حسن) في الحملة، حيث تم لهما فتح (وهران) في يوم جمعة: (1119/10/26هـ/ 1708/01/20م) فكانت هذه المناسبة التاريخية الوطنية الدافع للشيخ (ابن ميمون) في كتابة مقاماته التي تضمّنها كتابه «التّحفة المرضية في الدولة البكداشية، في بلاد الجزائر المحمية»[22] وهو العمل الذي قام بتحقيقه الأستاذ الدكتور: محمد بن عبدالكريم.

حرص (ابن ميمون) على عرض فضائل (بكداش) وخصاله الوطنية، لما توفّر عليه من حنكة وشجاعة وحسّ وطني، كان في مقدوره أن يذهب به بعيداً لو أمهلته العصابة العسكرية حوله (الإنكشارية) التي تذمّرت من تأخر في دفع رواتبها الخيالية، فاغتالته في (مارس 1122هـ/1710م) ونصّبت (دالي إبراهيم) الذي أعدم أيضاً بطل الفتح في (وهران) السيد (أوزن حسن).

والخصال التي توفر عليها (بكداش) و(أوزن حسن) مكّنت لحب الأول خصوصاً في نفس (ابن ميمون) الذي ركّز في كتابه «على سيرته إبان توليته وحكمه، كما خصّص جلّ الكتاب لقصة الفتح الأول لمدينة (وهران)[23].

في مقدمة (المؤلف) لمقاماته الست عشرة تصريح بهدفه، ووعي تام بأنه يكتب مقامات تتضمن سيرة (بكداش) وتراعي الإطار الأدبي، بما فيه: من أناقة لغوية، وأسلوب بديعي، وأخبار طريفة، فيقول بعد حيثيات تقليدية في مقدمته: إنني «لمّا رأيت مولانا الإمام الذي أنام في ظل الأمان جميع الأنام. عالم الأمراء، وأمير العلماء، مولانا فخر الدولة العثمانية، وناشر لواء العدل على جميع البرية، أبو النصر السيد محمد بكداش، أنارت أنواره جميع البلدان، والتفّ ملكه بالإحسان، التفاف الساق بالساق، أردت أن أخدم مجلسه العالي، بزفّ هذا الكتاب إليه، المحتوي على ما نُشِر من السيرة المحمدية عليه، وأشرف محاسنه بمثوله بين يديه؛ فوسَمْته باسمه، وكسوتُه نور وَسْمه، وأطلعت شمس النبل بأفقها، وأتيت ببضاعة الفضل إلى منفقها، ولم آل جهداً في تنقيحه وتأليفه، من صادق الخبر وصحيحه، على ما تجده فيه من ألفاظ لغوية، وأنواع بديعية، وأخبار مستملحة وكناية مستملحة... محتوياً على مقامات ست عشرة، كأنها حكت قلائد العقيان ودُرَره، والله أسأل أن يتلقاه بالقبول... على أن أبناء هذا العصر ابتلوا بالحسد، ويطلقون ألسنتهم في كل مرصد، ومن كانت له ملكة فليُصَنّف، وإلا فلينصف».

إن هذه الفترة من (المقدمة) تعلن الجوهر من (مقامات ابن ميمون) وهو يعتبرها مقامة حقاً، أي كلاماً يدور في مجلس، يجتمع فيه الناس، هم بين جالس وقائم، ينصتون

لحديث يُروى، فيه طلاوة أسلوبية، وطرافة لغوية، وأخبار مثيرة، هي هنا أخبار (محمد بكداش) نفسه، ليستمتع بها هو ذاته، يلتذّ بأمجاده فيها، وخلاصه، وانتصاراته، ابتداء من (المقامة الأولى) التي يعود فيها الكاتب بنسب (بكداش) إلى أصول عربية، وحلوله بمدينة (عنابة) وإقباله على العلم، وتحمّله المسؤولية في النظام العثماني كما تصوّره (المقامة الثانية) «فكان سنة أربع ومئة وألف (1693م) صعد المنبر، ووعظ الناس فيه وحذّر، يقذف لسانه لؤلؤه المكنون، ويصرف من بدائعه الأنواع والفنون؛ فلا يجارى في مضمار إحسان، ولا يُبارى في بلاغة وبراعة لسان».

فهو إذن خطيب بليغ، كما هو سياسي محنك، - كما تصوّره المقامة الثالثة - شخصية تترفع عن الوصول إلى المناصب الأعلى على جماجم الآخرين، من دون أن يتأخر لحظة عن تلبية نداء الواجب، سنة (1112هـ/1700م) «إنّ لله قضايا واقعة بالعدل، وعطايا جامعة للفضل، أجراها على يد من هو للكمال أهل» فيصف الكاتب وصوله عن جدارة إلى منصب رئيس ديوان الإنشاء، في (المقامة الرابعة) أو كاتب عام للدولة، سنة (1117هـ/1705م) «وهي حالة تدل على أناقته في الفخر، دلالة النسيم على الزّهر، والشاطئ على النهر» فيورد الكاتب هنا: قصيدتين قيلتا في مدحه، وهو الذي بات ممجّداً «ومازالت الناس تلقاه بالود على البعد، وتقدّمه في الأعيان، وإن لم تره بالعيان».

ثم يتعرض (ابن ميمون) في مقامته الخامسة إلى سوء العلاقة بين (بكداش) و(الداي حسين خوجة) بفعل (الوشاة) فترتب عن ذلك نفيه إلى (طرابلس) سنة (1117هـ/1705م)، ثم عودته سراً مع (جماعته) بمساعدة (باي تونس) استعداداً لعزل (الداي حسين) واستلام السلطة. وحين دخل ضواحي (الجزائر) مع جماعته «فشا خبرهم في البلاد، فأعمى الله وأصم أهل الفساد... حتى أشار صاحب الرأي السديد بالدخول صباحاً من باب الجديد، فوقعت الواقعة، وما أدراك ما الواقعة» بنص (المقامة) في نهايتها.

هذه (الواقعة) هي التي رفعت (بكداش) إلى سدة الحكم، ونفت (حسين الداي) حتى اضطرته (أمواج البحر) إلى قرية (دلس) فلقي ربه في إحدى قرى القبائل، فوصفه الكاتب بمثير الفتن «ومن أوقد ناراً صُلي بحرِّها، ومن أسال دماء الفتنة غرق في بحرها» وهذا في (المقامة السادسة) التي تؤرّخ لاستلام (محمد بكداش) السلطة، في (29 ذي القعدة 1118هـ/1707م) فيقول الكاتب: «واستفتح المُلْك يوم الجمعة، والناس ينتظرون مجتمعه، فلمّا طلع عليهم بدره بين أنجمه، تأسفوا لقلة وفده، ولم يعلموا أنه اعتمد على قوله تعالى: **﴿إن ينصركم الله فلا غالب لكم وإن يخذلكم فمن ذا الذي ينصركم من بعده﴾** وما أحقه بقول القائل من شعراء الأوائل (السّموأل):

وما ضرّنا أنّا قليل وجارنا　　　عزيز، وجار الأكثرين ذليل

فلمّا رأيت ما أخذهم من الذهول، وسمعت شهادتهم بأن وصفه تتحير فيه العقول، أنشدت متمثلاً:

اللـه أكبـرُ أيّ شـيءٍ حُـزْتَـه حتّى استكان لأمرك العُظماءُ
شهِدت لك الأعداءُ أنّك مَاجدٌ والحقُّ مـا شـهـدت بـه الأعـداءُ

وبويع له بالخلافة، وما أعظمها خلافها، وأبو الفتح صهره الأمير حسن يفعل بين يديه كل حسن، من الذّبّ عنه بسيفه ولسانه، والفتك بمن يروم الخروج عن سلطانه»[24].

ويخصّص الكاتب (ابن ميمون) المقامة السابعة من مقاماته (البكداشية) للحديث عن «اسمه وأهل مملكته» فهو «أمير المؤمنين محمد بن علي بن محمد الشريف: الحسني، النكداني، ملك رفع للأقمار لواء، وألقى على شمس النهار بهجة وضياء» كما يتحدث عن صفاته الجسمية والمعنوية، وأبنائه، وأصهاره، منهم «أبو الفتح حسن... طويل النِّجاد، قويّ العزم لا يرده عن أمره راد، أكرم الناس عطاء، وأولاهم حياء» فهو أحد قواده ووزرائه، إلى جانب كتّابه وقضاته الذين أسهب الكاتب أيضاً في صفاتهم، لعل أهمهم «قاضي العسكر المنصور، حامل لواء الشريعة المنشور: أبو حفص عمر بن الفقيه... ضُربت الأمثال بنباهته، وسارت الرفاق بظرافته... فإذا نَثَرَ وسَجَعَ، وردّ الفقَر ورجع، وكتب ونكّت، وأجاب وبكت، وأومأ وأشار... وأوجز وحرّر، وأصّل وقرّر، وأعاد وكرّر، أحرز ذوو ابن أبي الخصال، وشُهِر في ميدان

البلاغة النصل» فبعد أن وصف هذا الفقه بصفات جامعة منها إحرازه (ذوق ابن أبي الخصال) الغافقي الأندلسي، الوزير الشاعر، المولود سنة (465هـ/1073م) يصل إلى سبقه وقصور الغير دون صفاته: فهو الذي «تقاصرت عنه اليواقيت والجواهر، وسلّمت له في الحسن الحدائق اليانعة والأزاهر».

ثم يصل الكاتب إلى ما قيل من شعر في تهنئة (محمد بكداش) باعتلائه كرسي الحكم، فكان ذلك موضوع (المقامة الثامنة) وقد امتدت على مساحة مئة صفحة، وصفحة زيادة عن المئة.

أما المقامة التاسعة، فللحديث عن «الخروج لوهران بقصد غزو الكفرة، وما حدث بعده من مقاتلة اللئام الفجرة» وهي الحملة التي أعدها (بكداش) لاسترداد وهران من (الإسبان) الذين أذلّوا مسلمين ونصّروا آخرين مدة (خمسين ومئتي سن): «فكم من عالم أسروا، وكم من شريف نصّروا، وكم من عروب أتراب تولّغ فيهن الكلاب» وأسند الأمر لصهره (حسن أوزن): «نصره الله وأيده، وخلّد ملكه وأيده.... ثم ارتحل من الجزائر بالعسكر المنصور، ورياح النصر تضرب اللواء المنشور» فكان حصار (برج العيون) موضوع (المقامة العاشرة) حيث «حاصر هذا الحصن حامي حمى الدين وعاضده، وقاطع ضَرِّ المعتدين وحاصدُه، الذي هد بعزمه الجبال الشوامخ، واجتثّ بحزمه الأصول الرواسخ، الأمين المؤتمن: السيد (أوزَنْ حسن) وذلك في ليلة النصب، من شهر ربيع الأول... سنة تسع عشرة ومئة

وألف...» تلاه (حصن الجبل) موضوع المقامة (الحادية عشرة) أما (الثانية عشرة) فعن حصار (حصن بن زهوة) أو (برج اليهودي) حيث أمر القائد (أوزن حسن) «بِحفْر اللُّغَم» كي يزول عن المسلمين «الحزْنُ والغمّ» ليصل إلى الفتح الأول لمدينة وهران فيصفها (ابن ميمون هكذا): «لا شك أنها مدينة بلقاء الشهرة، وغاب البسالة ومنبتُ الشوكة، وعُقابُ القواعد المغتصبة للمسلمين، ومحطة طائفة العرب العامرين، الخصيبة النبات، والمستبحرة الماء والجنّات... مددُ الوفود والكروم التي استثمرها الروم.... لا يخفي أنها كانت شجى في حلْق الدين، وغذًى في أعين المسلمين....» وهي في أيدي الكفرة المجرمين، حتى تم فتحها «في اليوم الأغر المحجَّل من شوال سنة تسع عشرة ومئة وألف: 1119هـ» (20 جانفي 1708م) ففجرت المناسبة قرائح الكتاب والشعراء، ثم تهاوى: برجا (الأحمر) و(الجديد) كما تذكرهما المقامة الرابعة عشرة، بينما كانت المقامة الخامسة عشرة عن حصار «حصن المرسى، وكيف افتتحه المسلمون وزال باختتامه الأسى» فقال الكاتب «ولمّا فرّ من المدينة الكفرة، وزعموا أنهم ناؤوا عن الذل والمحقرة، وأنهم إذا تفاقم عليهم الأمر، يفرّون في البحر، فذهبت السفن من عندنا تحاصرهم، والمسلمون في البر تطاردهم.... فكانت هذه فتوحات منظومة العقود، معقودة النظام».

وقد هزّت هذه الانتصارات الشعراء بشكل خاص، فأورد الكاتب (ابن ميمون) نماذج لهم تُشِيدُ بالنصر، ويختم مقاماته

بالسادسة عشرة، ليصوّر فيها عودة (أوزن حسن) معززاً بالنصر، مصحوباً بفخر عن استبسال (جيشه) في عمله الجهادي الذي افتك المدينة من قوى الكفر والبغي، فينتقل إليها (باي الغرب): (مصطفى بوشلاغم) ويتخذها مركز السلطة في (الغرب الجزائري) ويبقى الكاتب ملتزماً السّجع، منوعاً في مقاطعه، وجمله حريصاً على التمكين لقيم الجهاد والنصر، قائلاً منذ مطلع (المقامة):

«شرف باذخ، ومجد شامخ، عقد النجوم ذوائبه، وأوخز في مفرق النسر ركائبه استفتح وهران، وانبلج صبح النصر وبان، وقفل وألوية النصر عليه خافقة، وأسواق الظهور نافقه، وألسنة الشكر والحمد ناطقه، والظنون في فضله الصادق صادقه، والكفر قد ذلَّ واستكان، ودخل عزّه في خبر كان، وعزّ الإسلام قد ظهر واستبان، ورسا كما رسا رَضْوى وأبانْ».

وقد ورد في آخر هذه المقامة إعلان تاريخ النسخ في النسخة التي اعتمدها المحقق (د. محمد بن عبدالكريم) «أواخر جمادى الآخرة، عام إحدى وعشرين ومئة وألف من الهجرة».

فمقامات (محمد بن ميمون الجزائري) إذن بهذا الشكل إطار أدبي زاهٍ لحكم (الداي محمد بن بكداش) وبطولة قائده وصهره (حسن أوزن) وهي في النهاية صورة للنضال الوطني الجزائري، في مُدافعة قُوى البغي والطغيان، ومقاومة الاحتلال

الأوروبي البغيض، المتمثل في (إسبانيا) التي كان عليها أن تبتلع هزائمها، مكلّلة بالخزي والعار أمام الإرادة الوطنية التي حالت دون أن يكون للاحتلال الإسباني الأثر الفتّاك الذي صار بعد أكثر من قرنين لخلفه الاحتلال الفرنسي الذي ألحق بالجزائر أذى: فكرياً واجتماعياً واقتصادياً وسياسياً: لم يعرفه أي مجتمع في العالم، ولم يمارسه أي محتل في بلد آخر، ولم تمارسه (فرنسا) نفسها في أي موقع من (مستعمراتها) وهذا موضوع آخر، ندعه لنعود لموضوع (مقامات ابن ميمون): ما مميزاتها؟ ما لغتها وأسلوبها؟ ما الذي يجعل انتماءها لفن المقامة أمراً ممكناً؟...

إن من مميزات (مقامات ابن ميمون) أنها تعالج أحداثاً تاريخية، خلال الفترة: (1118 - 1119هـ/1707 - 1708م) كان محورها (محمد بكداش) ووصوله إلى الحكم، واسترجاع (وهران) من أيدي الإسبان، فكتبت (المقامات) لأول مرة سنة (1120هـ/1708م) وتكرر النقل عن نسخة المؤلف بعد ذلك، في تواريخ، بعضها في سنة (1121هـ/1710م) ومن خلال هذه المعالجة كان الهدف واضحاً هو إجلال شخصية (بكداش) الذي غمره المؤلف بشتى الصفات المادية والمعنوية، نثر للمؤلف، وشعر له، ولسواه من المعاصرين له، في (الجزائر).

فالأحداث التاريخية واقعية، لا ظل لخيال فيها، كما أن الشخصيات هي كذلك شخصيات معروفة، فما الذي يجعل نسبتها لفن المقامة أمراً ممكناً؟

لقد أعلن (الكاتب) ذلك صراحة، فأثبت المقامات عدداً، مرقمة باسم (مقامة) فهو إذن على وعي تام بنوع (المقامة) فاستمد جوّها الذي يذيع بطولة، ويقصّها، ليجعل الكاتب من ذلك أداة للتسلية ورفع المعنويات، والاعتزاز بقيم الإباء والنضال، والاستشهاد، مع الإشادة بالأريجية العربية التي تأبى الضيم وتنهض للدفاع عن حياض المسلمين، فكان (محمد بكداش) وصهره القائد (حسن أوزن) مثالاً في ذلك استحقاً فيضاً من الثناء في حشد من النثر والشعر في هذه المقامات، التي صار (بكداش) نفسه يقرأها باعتزاز، لتنسيه مشقة المعاناة اليومية في تسيير دواليب الحكم، التي لم تحل رغم وفائه وإخلاصه بينه وبين الانتقام منه، ومن صهره ذاته.

فهي حكايات حاولت أن تستمد الإطار في (المقامات) تتلى في محفل يتطلع لا إلى (مغامرات) تسوّل ولصوصية، بل إلى الأعمال الوطنية النبيلة الفذّة، ينجزها ذوو إرادات صادقة: تثأر للوطن والدين والأمة، فعنصر الحكاية، والسرد على مسامع في مجلس، به قعود، أو يمكن أن يكون فيهم الجالس والقائم.

كما تمتطي هذه النماذج شكل المقامة اللغوي، والأسلوبي عموماً، من حيث اعتماد السجع، والإشارات اللغوية والبلاغية، والأدبية، والتاريخية نفسها، لكنها تبقى في جميع الحالات صورة ذات وجهين متألقين: الوطنية الجزائرية الفياضة، بعمق إسلامي، عربي، حتى أن (بكداش) نفسه لم يقنع بنسبه

الإسلامي، فأصر على أن يكون في الوقت ذاته نسباً عربياً، ومن سمات هذه الوطنية: الحمية الجهادية العسكرية من جهة، وتهليل الشعراء للنصر الجزائري على الاحتلال الإسباني، أما الوجه الثاني فإن هذه النماذج تبقى إحدى الصور المشرقة عن حركية الأدب الجزائري (شعراً ونثراً) في تفاعله مع الأحداث، وحيوية التعبير عنها بحرارة، وقوة هذا التعبير، وطلاوته، مما يجعله أدباً مقاوماً للإحباط، صامداً لعوامل الانحطاط والتخلف، غير مستسلم للركاكة الفكرية واللغوية والأدبية التي كانت تجتاح مختلف مناحي الحياة، فتبقى تلك ضعيفة ركيكة لتعاملها مع قضايا (ميتة) أو تصوغها أقلام هزيلة، أو لا تحركها انفعالات صادقة جديرة بالإبداع بالكلمة والجملة، والصورة، فضلاً عن الموقف والفكرة والرأي.

فماذا بعد (ابن ميمون) في فن المقامة في القرن الثاني عشر الهجري (الثامن عشر الميلادي)؟

إن أول نص في (المقامة) خلال القرن (الثاني عشر الهجري) أي (الثامن عشر) الميلادي بعد (ابن ميمون) حتى الآن حسب علمنا، هو ما كتبه (عبدالرزّاق بن حمادوش الجزائري) ضمن رحلته المعروفة: (رحلة ابن حمادوش الجزائري) المسماة «لسان المقال في النبإ عن النسب والحسب والحال»[25] من تحقيق (الدكتور سعد الله).

كتب (ابن حمادوش) ثلاث مقامات أثناء رحلته في (المغرب الأقصى) التي سافر إليها لغرض التجارة، غير أن

المثقف الأصيل مهما كانت مآربه التجارية كثيفة أو خفيفة، يبقى الحسّ الإنساني ماسكاً بتلابيبه، ويزداد ذلك دقّة حين يكون ذا موهبة أدبية، وهو ما يصدق على (ابن حمادوش) نفسه، فكتب رحلته المذكورة، وتضمّنت ثلاث مقامات، كما تضمنت أخباره العديدة، ومنها صلاته بمعاصريه، من بينهم (ابن ميمون) السابق الذكر نفسه، الذي دعاه إلى بيته، ليطرح عليه لغزاً في قصيدة مطلعها:

يا سيداً وله في العلم منزلةٌ لَمْ يحز مثلَها في عصره أحد[26]

و(ابن حمادوش) كان أثناء رحلته (في المغرب) يقرأ وينسخ، مصنفات وشروحاً فقهية، ولغوية، وأدبية، من بين ذلك (مقامات الحريري) حيث يذكر في الصفحة الثمانين أنه بدأ قراءتها في المغرب، وأكملها في الجزائر بعد عودته، وهذا نص عبارته «في يوم الثلاثاء ختمت المقامات الحريرية التي كنت ابتدأتها في تِطْوانْ في بيتي، قرأت هناك سبع مقامات، وكمّلت الباقي هنا».

فهو إذن كتب مقاماته الثلاث، بوحي من هذا النوع الأدبي لدى الحريري، وتبقى بالنسبة له قليلة أمام إنتاجه الآخر. والمؤلف من مواليد سنة (1120هـ/1695م) والرحلة التي تضمّنت مقاماته كتبت بين سنوات: (1156 - 1160هـ/ 1743 - 1747م). فماذا يقول (ابن حمادوش) في مقاماته الثلاث؟ وكيف؟

في المقامة الأولى يتحدث (ابن حمادوش) عن انتقاله في (المغرب) مع بعض أصحابه، من (تطوان) إلى (مكناس) بلغة تعمّد فيها سجع (الحريري) ولغته التي لم يرق إليها، وكان أحسن مقطع في مطلعها، حيث يقول: «الحمد لله طحّى بي ضيق الأسباب، وهوى الاكتساب، إلى أن خطرت من شدة الإياس، إلى بلاد الملك فاس، أخوض الغمار لأجتنيَ الثّمار، وأقتحم الأخطار لكي أدرك الأوطار، وكنت لقّفت من أفواه العلماء ووصايا الحكماء: أن الخطر غرور، وأن المسافر مبرور، فشددت منطقتي لكي أدفع أزمتي، ورافقت اثنين من التجار، كأنهما من الأبرار، فاكترينا من حمار، كأنه أراد ابتدائي بالعار، فرددت عاره، وخبّأت ناره، بما فيه أوطاره، حتى يَحْمُد جواره»[27].

ثم لا يضيف شيئاً ذا بال: فكرة ولغة، غير الانتقال عبر الأمكنة، ويدرج في النهاية قصيدة له من تسعة عشر بيتاً.

وهو يكتب ذلك بوعي تام بالإطار الذي يكتب فيه، أي نوع المقامة، كما نلاحظ في تقديمه للمقامة الثانية حين قال: «في يوم الأحد ألّفت المقامة» (الهَرْكَلية) أي الهرجية، نسبة إلى الهرج والصخب السوقي، حيث انتهى إلى (خان) هو موطن للهو، يكون سبباً للصخب والضجيج، وفحش القول، يقول الكاتب: «حدا بي حادي الرحلة، إلى أن دخلت في بعض أسفاري في هركلة. فنزلت بها في خان، كأنه من أبيات النيران أو كنائس الرهبان، بل لا شك أنه من أبيات العصيان، فلذلك

لا يُسَرُّ به الناظر، ولا ينشرح له الخاطر، فاختصصت منه بحجرة... وكأني وقعت من السماء في حفرة، فَغَلقْتُ بابي لأحفظ حياتي... وهدأت الأصوات وصرنا كالأموات... فلم يوقظني إلا جلبة الأصوات وتداعي القَينات، والتّدافع بمنعٍ وهات.... وهي تقول:

فوالذي سهّل علي السفاح ونصبني لكل من أراد... لا بَرَحْتَ إلى الصباح على وجه وقاح، وتدفع المهر بلا سماح. فقلت: بعداً لهذا الجار، ولا شك أنه بئس القرار، ولبئس الخان، كأنه حان.

ثم رجعت إلى هجعتي، ولم أدر من ذاك المجاور لبيتي، ولا ما وقع في تلك اللّتا والّتي...» ثم ينهي الكاتب مقامته بقصيدة قصيرة جداً.

أما المقامة الثالثة فقد امتزج فيها عنصر الشكوى والضيق، بالسخرية والنزوع إلى الوعظ الديني، وهو يعلن تجربة زواج غير متكافئ عاناه، فهو هنا يستمد تجربته، من دون ضيق بما كان يعانيه في ذلك، فبعد التقديم يقول: «لمّا أن جرى القضاء المحتوم، والأمر الملزوم، بأن خفّ الريش، وأكل الجويش، ومضض العيش،.. وكثر الصَّرْفُ وقصُرَ الطرف، وجفَتْ الإخوان، وقلة الأخدان، وصعبت التجارة وسهلت الخسارة: قَرنتُ بجارة غرَّة عيشتها مرّة، البذرة عندها ذرّة... لا يُشبعها الجليل، ولا تعباً بالقليل... آمالها ظنون ورغبتها

فيما لا يكون... لا تجني إلا ثمرة الخلاف، ولا تركن إلا لعدم الإسعاف... بَيْدَ أنها تسرّ الناظرين، وتُصبي السامعين، يصبُو إليها الحليم، ويرنو إليها الكريم، أشبهت في شهل العيون يوسف الكريم، وفي القدّ الغصن القويم.

هذا وقد جمعت نظافة الإزار، إلى البعد، فيما أعلم عن العار، كأنها درّة مصونة، أو جوهرة مكنونة، ونسأل الله أن يحفظ الباقي من العمر، كما ستر السالف مما مضى ومر... اخترتها أماً لأولادي، ونافقة لمطارفي وتلادي، علماً مني أن الدنيا دار كدَرْ، وقليل فيها ما يَسُرْ، نظراً لقول الصادق المصدوق: اللهم لا عيش إلا عيش الآخرة، فاغفر للأنصار والمهاجرة، ولقوله تعالى: واصبر وما صبرُك إلا بالله، ولا تحزَن عليهم، ولا تكن في ضيق مما يمكرون، إن الله مع الذين اتقوا والذين هم محسنون».

فالتجربة إنسانية شاكية، يملأها الضيق بالناس والحياة، والأسف على ما اعترى العلاقات والقيم، وما انتهى إليه أمره في ظروف صعبة قاسية، كثيراً ما شكاها (ابن حمادوش) في رحلته نفسها.

ولعل أول سمة تلفت النظر في مقامات (ابن حمادوش) هو أنها صُبت في قالب حكاية، عن موقف في رحلة، في الأولى والثانية، وعن الخروج منها بخسارة في تجارة ترتبت عنها جفوة أصابته من الخلاّن والصاحبة نفسها التي ارتبط تعلقها به: بالمستحيل يقدّمه قرباناً لودّها، وحبّها.

فبطل المقامات إذن هو الكاتب نفسه، صاغها في قالب حكاية، راعى فيها سجعاً، مستهدفاً التقاط المفردات التي يبدو بعضها نابياً، فتسللت اللغة الدارجة نفسها كمفردات إلى عباراته المختلفة، التي كثيراً ما بدا عليها الثقل، ولم تسلم من الركاكة، والغموض، وكان يختم مقاماته بشعر له، فيه أيضاً ضعفٌ كبيرٌ: بناءً وصورةً، ومضموناً.

فهو هنا دون معاصره (ابن ميمون) مسافات: سواء في الأسلوب، أو في اللغة، التي تتّسم بالمتانة عند (ابن ميمون) والضعف والترهّل لدى (ابن حمادوش) فالشيخ (ابن ميمون) أمتن عبارة، وأرقى أسلوباً، وأجود صورة.

وهو أمر طبيعي: لثقافتيهما كليهما، فابن حمادوش: طبيب عشّاب، يمارس الفقه، وابن ميمون مؤرّخ أديب شاعر مجيد، في أدبه رشاقة، وقوة، وبعض الخيال في تجارب له، حاولا معاً توظيف أسلوب المقامة: حكاية أساساً، ولغة، بفهم خاص بهما لهذا الفن الأدبي، مع حرص شديد لديهما على أسلوب (المقامة) في مراعاة السّجع، وغريب اللغة، مع ميل للإشارة عند (ابن ميمون) أحياناً، ومباشرة عند (ابن حمادوش) دائماً.

عملاهما معاً يمكن أن يكون صورة ذات وجهين لمستوى النثر والشعر في العهد العثماني، فالأدب ليس كله ضعف وركاكة كما نرى أساساً في نماذج (ابن حمادوش) الشعر

خصوصاً، بل فيه قوة وحيوية وطنية، وتعبير عن الواقع كما هو الشأن في معظم نماذج (ابن ميمون).

هذا يعني أن النثر الأدبي - خصوصاً - في العهد العثماني: له أكثر من مستوى، ففيه المستوى الجيد، والمستوى الضعيف، مما يعني القراءة بعمق ويقظة، والحكم بحذر، وتحفّظ على هذه الفترة من تاريخنا التي لاتزال في حاجة - أدبياً - إلى البحث والدراسة والتقييم، وهو أمر منوط بهمّة المختصين الجامعيين من دون سواهم: سلاحهم المنهج العلمي، والرؤية الموضوعية، والحكم النزيه.



الهوامش

1) د. شوقي ضيف، المقامة، سلسلة (فنون الأدب العربي) ط: 4، ص:24، دار المعارف، مصر، 1976.

2) المرجع نفسه، ص: 33.

3) أبو الفضل بديع الزمان الهمذاني، مقامات بديع الزمان الهمذاني، شرح: الشيخ محمد عبده، ص: 1، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1965.

4) د. شوقي ضيف، المقامة، ص: 45.

5) أبو محمد القاسم الحريري، كتاب مقامات الحريري، ص: 7 المكتبة التجارية الكبرى، مصر. من دون تاريخ، (طبعة من الخمسينات) مجلدة، تضمّ الرسالتين (السينية) و(الشينية) للحريري، مع رسالة ابن الخشاب البغدادي، في الاعتراض على الحريري، وغيره.

6) ابن محرز الوهراني، منامات الوهراني ومقاماته ورسائله، تحقيق إبراهيم شعلان ومحمد نغش، مراجعة وتقديم الدكتور: عبدالعزيز الأهواني، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، مصر، 1968.

7) راجع: تصدير المصدر السابق: ص (9).

8) محمد عبدالله عنان، عصر المرابطين والموحدين في الأندلس، ط: 1، ص: 160، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1383هـ 1964م.
9) المرجع السابق، ص: 169.
10) ابن محرز الوهراني، منامات الوهراني ومقاماته ورسائله، ص: 3.
11) خير الدين الزركلي، الأعلام، م: 7، ط: 5، ص: 19، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1980.
12) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.
13) الوهراني، المصدر السابق، ص: 207.
14) المصدر نفسه، ص: 17 ,18 ,21 ,23 ,24 ,25 ,29 ,32 ,35 ,36.
15) المصدر نفسه، ص: 5.
16) المصدر نفسه، ص: 61.
17) المصدر نفسه، ص: 97.
18) المصدر نفسه، ص: 219.
19) وهي مقامة صغيرة، حقّقها، وقدم لها الأستاذ الدكتور: أبو القاسم سعد الله، ونشرها في مجلة (الثقافة) الجزائرية، عدد: 58، 1400هـ/1980م.
20) مقدمة، سعد الله، المصدر السابق، ص: 36.
21) الثقافة، الجزائر، ع: 58.
22) التحفة المرضية في الدولة البكداشية، في بلاد الجزائر المحمية، محمد بن ميمون الجزائري، تقديم وتحقيق الدكتور محمد بن عبدالكريم، سلسلة ذخائر المغرب العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981م.
23) المصدر السابق، ص: 83.
24) المصدر نفسه، ص: 140.
25) رحلة ابن حمادوش الجزائري، تأليف عبدالرزاق بن حمادوش الجزائري، تقديم وتحقيق وتعليق الدكتور أبو القاسم سعد الله، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983.
26) المصدر السابق، ص: 162.
27) المصدر نفسه، ص: 71.



من تراثنا اللغوي

شرح أبيات إصلاح المنطق



طارق سعد شلبي

(1)

تمتلىء حياتنا الثقافية والفكرية بالكثير من الشواغل الملحة التي تستحيل - في أغلب الأحيان - إلى هموم مؤرقة تشغل أذهان المعنيين بقضايا الأمة، والطموحين إلى أن تكون مسيرتها - عبر توالي أيامها - انتقالاً من حسن إلى أحسن.

ونحسب أن هذه المقدمة ضرورية حال حديثنا عن منجز من منجزات التراث؛ فربما تكون الإهابة بهذا التراث الذي خلّفه لنا السلف ذات فائدة عظمى في هذا الصدد، ونحن حين نؤكد ذلك لا نكون مدفوعين بواجب الامتنان والوفاء إلى الأجداد من علماء الأمة وحسب، بل إننا نؤكده كذلك لما تمتلىء به النفس من يقين بأن التواصل الإيجابي الرشيد مع هذا التراث إنما ينطوي على منطلقات صالحة لتحرك أبناء الأمة نحو نهضتهم المبتغاة.

وإلقاء الضوء على هذا الجانب أمرٌ موكول إلى سائر هذه السطور التي نضعها بين يدي القارىء الكريم، وحسبنا الآن - في هذا التمهيد - أن نوضح المقصود من كون التواصل مع منجزات التراث إيجابياً راشداً.

إن التواصل المرتجى مع التراث عليه أن يخطو خطوة أبعد من

المديح والإشادة، والكشف عن جوانب الفضل والمزية؛ فهذه أمور ترقى إلى درجة البدهات الثابتة غير ذات الاحتياج إلى ذكرها والبرهان عليها، إن التواصل الإيجابي الراشد إنما يتجه وجهة الكشف عن المجالات المعرفية التي آثرها السلف من العلماء باهتمامهم، والبحث عن علل اهتمامهم بها، والمناهج التي توسلوا بها في تحقيق منجزات معتد بها في هذه المجالات.

ووجه المزية في هذا التواصل المنشود راجعُ إلى تقديمه وجهات نظر يمكن أن نفيد منها في حياتنا المعيشة؛ ذلك أن الشواغل الملحة التي نعايشها قد مثّلتْ شواغل ألحت على أذهان القدماء أيضاً؛ فالوشيجة الدينية والثقافية تجعلنا مرتبطين بالسلف ارتباطاً وثيقاً؛ وهو ما يؤدي إلى اتحاد من الشواغل والقضايا المؤرقة من ناحية، ويضفي أهمية على تأمل سبلهم في مواجهة تلك القضايا من ناحية أخرى.

(2)

والحديث عن علاقتنا بالتراث وأعلامه يطول، فهو إطار عام ليس من غاياتنا أن نستوفي جميع أبعاده، ويهمنا الآن أن ننتقل من هذا العموم إلى الحديث المحدد المنصب على الكتاب الذي بين أيدينا؛ وهو «شرح أبيات إصلاح المنطق، وذلك ابتغاء تطبيق هذا التوجه في التعامل مع منجزات التراث على قراءة هذا الكتاب، وهدفنا من هذه السطور يتمثل في تحقيق أمرين؛ أولهما: الكشف عن طبيعة المجال المعرفي الذي يمثله الكتاب، ومدى ما يمكن أن يحققه من إفادة في حياتنا الثقافية المعيشة، والآخر: الكشف عن طبيعة الأدوات المنهجية التي أخذ بها المؤلف في هذا الكتاب.

(3)

والكتاب الذي بين أيدينا منجز من منجزات السلف في مجال

«إصلاح اللحن»، وهو مجال حرص العلماء فيه على مواجهة فشو الخطأ في استخدام اللغة، وثمة تساؤلات ترد في الذهن عن علة الاهتمام بهذا المجال، والتوجه نحو التصنيف فيه.

إن الحرص على صون ألسنة المتحدثين عن الخطأ اللغوي قد بلور حرصاً موازياً على صون ثقافة أهل اللغة؛ وذلك لما تمثله اللغة من أهمية فطن إليها القدماء إن شيوع الخطأ واللحن يعني أن ثمة ابتعاداً عن اللغة بوصفها وسيلة للتواصل مع كتاب الله تواصلاً حميماً، وكذا بوصفها وسيلة تنتقل بها المنجزات الثقافية من جيل إلى جيل، وتواصل الأجيال - على هذا النحو - أمرٌ موكولُ إلى اللغة، وكذا فهو أمر ذو تأثير حاسم في مكانة أبناء الأمة في ركب الحضارة الإنسانية.

ومن هنا نعرف علة الحقد الدفين على اللغة العربية الفصحى، الذي يستكن في نفوس أعداء الدين والعروبة، ودوافع الرغبة المسيطرة في النيل منها، وكذا يستبين لنا كنه الدعوات التي تجهر بالإعراض عن الفصحى، والأخذ بالعاميات المحلية، بل وتجتهد في التماس قواعد لهذه العاميات!

إن التأمل في تراث لحن العامة، وصولاً إلى دوافعه، وكشفاً عن ملامحه وطبيعته، ومعاودة هذا التأمل بين الحين والحين أمورٌ تصون أفكارنا عن التأثر بهذه الدعوات المريبة من ناحية، وتقدم لنا النموذج المحتذى في مواجهتها من ناحية أخرى.

والتأمل في تراث إصلاح اللحن ذو إفادة بالغة لنا في هذا المقام، إذ يشي حرص علماء اللغة على التصنيف فيه باهتمامهم أن يتخذ جهدهم العلمي المبذول منحى اجتماعياً يهتم بواقع اللغة على ألسنة المتحدثين بها في مواقفهم اليومية وكأنهم قد طمحوا إلى أن يتعدى جهدهم نطاق الدرس اللغوي في إطاره النظري وصولا إلى آفاق الواقع الاجتماعي الحضاري الذي يشمل هذا الإطار النظري ويحتويه.

(4)

والكتاب الذي بين أيدينا ألفه أبو محمد يوسف بن الحسن بن عبدالله بن المرزبان السيرافي النحوي (المتوفي 385هـ)، وقد حققه الأستاذ ياسين محمد السواس، وهو من مطبوعات مركز جمعة الماجد للثقافة والتراث بدبي، ونشرت طبعته الأولى عام 1412هـ - 1992م.

ويهدف الكتاب - كما يتضح من عنوانه - إلى شرح شواهد كتاب إصلاح المنطق لابن السكيت (المتوفي 246هـ) شرحاً لغوياً شاملاً؛ على نحو ييسر الإفادة من كتاب إصلاح المنطق الذي يعتبره العلماء واحداً من أحسن الكتب المؤلفة في هذا المجال، والتوجه نحو شرح شواهده يعد مظهراً من مظاهر الحفاوة بالكتاب، والرغبة في تذليل ما ينطوي عليه من صعوبات تتمثل في اضطراب أبوابه، وكثرة شواهده، وما يقع فيه أحياناً من تكرار.

وقد قدم الأستاذ المحقق تعريفاً بابن السيرافي مؤلف الكتاب؛ فتحدث عن أصله الفارسي، وتلقيه العلوم الأساسية في العربية، والقرآن الكريم، والحديث الشريف، وارتحاله - تحصيلاً للعلم - إلى عمان وبغداد؛ حيث تتلمذ على يد أعلام العلماء في ذلك العصر؛ كالصيمري وابن دريد وابن السراج وابن مجاهد.

وألقى المحقق الضوء على مكانة المؤلف العلمية؛ فذكر قول أبي حيان عنه: «شيخ الشيوخ، وإمام الأئمة معرفة بالنحو والفقه واللغة والشعر والعروض والقوافي، والقرآن والفرائض، والحديث والكلام، والحساب والهندسة. أفتى في جامع الرصافة خمسين سنة على مذهب أبي حنيفة، فما وجد له خطأ، ولا عثر منه على زلة، وقضى بغداد، وشرح كتاب سيبويه في ثلاثة آلاف ورقة بخطه في السليماني، فما جاراه فيه أحد، ولا سبقه إلى تمامه إنسان، هذا مع الثقة والديانة والأمانة والرواية».

ومعظم مؤلفات ابن السيرافي في شرح الشواهد، والقليل منها في النحو؛ إذ قد شرح أبيات كتاب سيبويه، ومجاز القرآن لأبي عبيدة، ومعاني القرآن للزجاج ، والغريب المصنف لأبي عبيد القاسم بن سلام، كما أتم كتاب أبيه الذي سماه الإقناع في النحو[1].

(5)

والحق أن تأمل نتاج المؤلف يدفعنا إلى التساؤل عن علة عنايته المتعاظمة بشرح شواهد الشعر التي تضمنتها المؤلفات اللغوية. والإجابة عن هذا التساؤل موكولة إلى البحث عن «القيمة» التي ينطوي عليها الشعر، وأبعاد الدور الذي ينهض به في منظومة علوم العربية.

وثمة إشارات بالغة الإفادة لنا في هذا الصدد؛ منها أن العرب لن تدع الشعر حتى تدع الإبل الحنين، وأن الشعر فن العربية الأصيل، ويمثل لأبنائها ديوان مفاخرهم، وسجل مآثرهم، حتى لقد غدت المهارة اللغوية للعرب - كما تبدت في الشعر خاصة - المدخل الحديث عن إعجاز القرآن الكريم.

إن الشعر - على هذا النحو - يعد بلورة لروح الشخصية العربية، وتكثيفاً للمقومات التي تشكل قيم الانتماء والتواصل بين أجيال العطاء الثقافي والحضاري للأمة، والحرص على اتخاذ الشعر وسيلة تسهم في صون استخدام اللغة من الزيغ والاضطراب إنما ينطوي على رغبة في تجسيد قيم الانتماء - التي أشرنا إليها - وترسيخها في القلوب.

ومن يتأمل الجهد الذي بذله المؤلف في شرح أبيات الشعر يفطن إلى صدور هذا الجهد عن حرص أصيل على التواصل الإيجابي الحميم مع مستويات النص الشعري جميعها؛ بدءاً من أصغر مكوناته. وأبسط

وحداته؛ مما يتمثل في سمات المستوى الصوتي المسموع للنص، وانتهاءً باشدها كثافة وتعقيداً حين يتابع شرح البيت ما ينطوي عليه من دلالة تتبدى في صوره الكلية المركبة.

وهو في سبيل النهوض بهذا الشرح - على تلك الكيفية المعقدة - إنما حرص على الإهابة بعلوم العربية تذكيراً بأهميته وتأكيداً على الطابع التعليمي الذي قد يلحظه قارئ الكتاب، وتفصل سائر جزئيات المقال معالم تلك الكيفية.

(6)

من أولى الملاحظات التي يلحظها القارىء على منهج المؤلف حرصه على توثيق الشعر، والتأكد من صحة العزو. وتتبع ما يقع في البيت الواحد من اختلاف في الزاوية. وربما نبع هذا الملمح المنهجي من خبرة المؤلف العميقة بالشعر العربي؛ وهي خبرة صدرت عن تحصيله العلمي من ناحية، وكثرة مصنفاته في شرح الشعر من ناحية أخرى.

فعلى سبيل المثال نجد المؤلف قد نسب:

مَنْ رأيتَ المَنُونَ عَزَّيْنَ أَمْ مَنْ ذا عليهِ مِنْ أَنْ يُضَام خَفَيرُ

إلى عدي بن زيد ، وقال : قد روى السكري هذا البيت للنابغة الذبياني والصحيح ما قدمت ذكره[2].

ويحرص المؤلف على إثبات ما قد يقع في البيت من اختلاف في الرواية ؛ على ما نجد في تعليقه على قول كثير مادحاً عبدالعزيز بن مروان:

غَمْرُ الرداءِ إذا تَبَسَّمَ ضاحكاً غلِقَتْ لضحكته رقابُ المالِ

فذكر أنه يروي جزل العطاء[3].

وكثيراً ما يلمس القارئ حرص المؤلف على توظيف هذا الملمح المنهجي في الكشف عن دلالة البيت؛ برصد ما يحتمله معنى البيت من تعدد مرده اختلاف الرواية ، والأمثلة على هذا التوظيف كثيرة؛ منها تعليق المؤلف على قول كثير:

فلا تَعْجلي يا عَزَّ أنْ تَتَفهَّمي بِنُصْح أتى الواشُونَ أم بِحُبُولِ

« يقول: لا تقبلي ممن يشي بي إليك، ويسعى في فساد بيننا ليفسد قلبك، حتى تتفهمي ما جاء فيه وتنظري: هل جاءك بنصح أو غير ذلك، ويروى: أم بخبول بالخاء المعجمة؛ والخبول جمع خبل، وهو الفساد وأراد، بنصح أتى الواشون أم بخبول »[4].

وللمؤلف إشارات مرهفة يرصد فيها الصلة القائمة بين الاختلاف في الرواية من ناحية، وفهم المتلقي لطبيعة البناء التركيبي للبيت من ناحية أخرى، مع الكشف عن الدلالة المصاحبة؛ ففي قول الشاعر:

يَتْرُكْنَ في كُلِّ مُناخٍ أبْسِ كُلَّ جَنينٍ مُشْعَرٍ في الغِرْسِ

« يقول المؤلف: يروى يتركن في كل مناخ إنس؛ بإضافة مناخ إلى إنس؛ يريد: في كل مناخ ناس؛ وهو الموضع الذي ينزلونه، وفي الرواية الأولى: « أبس بالباء، ومناخ منون، وأبس نعت له »[5].

وإذا تجاوزنا هذا الجانب الذي عنى فيه المؤلف بالتثبت من صحة العزو، وتتبع اختلاف الرواية، انتقالاً إلى مستويات النص الشعري التي حرص المؤلف على الإشارة إليها فإننا سنجده قد يفطن إلى المستويات التي يمكن أن يؤول إليها البيت الشعري، وذلك بدءاً من المستوى الصوتي المسموع لهذا البيت وانتهاءً بدلالته الكلية.

فمما يشي باهتمام المؤلف بالصوت المفرد تعليقه على قول الراجز:

مُهْرَ أبي الحَبْحَابِ لا تَشَلِّ   بارَكَ فيكَ اللهُ مِن ذي ألِّ

«مُهْر منصوب؛ لأنه منادى مضاف، وليس بمرخم، وإنما يريد مهراً ولا يريد مهرة، وإنما دخلت الكسرة في اللام من تشل لاجتماع الساكنين، وأتبعتها الياء للإطلاق؛ كما تقول: «يا زيد لا تعض ولا تفر»، وقوله: من ذي أل يدل على ذلك»[6].

ويشير المؤلف إلى ما يحدثه البناء الموسيقي للبيت - كما يتضح في القافية على سبيل المثال - من تغيرات، مع حرص على تتبع أثر ذلك على الدلالة التي يستقيها المتلقي من البيت على نحو ما نجد في قول الحطيئة:

لِزُغْبٍ كأولادِ القطاراثَ خَلْفُها   على عاجِزاتِ النَّهْضِ حُمْرٍ حَوَاصِلُه

فعنه يقول المؤلف: «وقوله: حمر حواصله أي لم ينبت عليها ريش؛ فلون جلدها ظاهر، ولون الجلد أحمر، وكان يجب أن تكون حواصلها؛ لأن الضمير يعود على العاجزات، ولكنه ذكر الضمير لأجل القافية وجعله كأنه يعود إلى الجميع في المعنى»[7].

ومن إشارات المؤلف إلى البناء الموسيقي، كما يتضح في الوزن، وأثره على الجانب النحوي التركيبي للبيت تعليقه على قول الشاعر:

كأنَّ بين فَكِّها والفَكِّ   فارةَ مِسْكٍ ذُبِحَتْ في سُكِّ

يقول المؤلف: يصف امرأة بطيب ريح الفم، يريد: كأن ريح المسح يخرج من فمها؛ والتقدير: كأن بين فكيْها، ففصل بينهما من أجل الشعر، وفارة منصوب اسم كأن، وبين خبر كأن. والسك: ضرب من الطيب»[8].

(8)

والحق أنه لم يكن من المستغرب أن تمثل الملاحظ البلاغية التي أبداها المؤلف ملمحاً أساسياً يلوح في تعليقاته التي أوردها شرحاً للأبيات إذ يُحْمد للمؤلف أن توجهه اللغوي الغالب على جهده لم يحل دون تطرقه إلى هذا الجانب الفني الذي لا يلوح إلا في رحاب جماليات التلقي للنص الشعري. فلعل المؤلف قد أدرك أصالة هذا الجانب في فهم الشعر حتى في ذلك الإطار اللغوي الذي يشمل الأبيات المشروحة.

ففي قول الشاعر :

تَمخَّضَتِ المنونُ له بيومٍ أَنَى ولِكُلِّ حاملةٍ تَمامُ

نجد المؤلف قد اتخذ «الاستعارة» وسيلة يشرح بها دلالة البيت؛ وذلك من خلال تتبع دورها في تكوين الدلالة الكلية للبيت فيقول: تمخضت المنون؛ الماخض: الحامل. وجعل المنون حاملاً على التشبيه، وجعل اليوم الذي كانت فيه منيته ولداً للمنية، وكل حامل تنتهي إلى وقت تضع فيه حملها، وكذلك المنية منتظرة كانتظار وقت الحامل»[9].

(9)

وهكذا يتضح لنا شرح المؤلف للشعر قد ارتكز على أدوات مركبة حرص المؤلف على الإفادة منها في تحقيق هدفين؛ الأول: جلاء المعنى الذي يتضمنه البيت، والآخر: لفت القارئ إلى بعض القواعد الأساسية النافعة في مختلف علوم العربية في الصوتيات والصرف، والوزن والقافية، والنحو والتراكيب، والبلاغة والدلالة.

وتجدر الإشارة إلى أننا لم نقصد استيفاء هذه الجوانب جميعاً مكتفين ببعض الأمثلة الدالة على معالمها بما يبلور منهج المؤلف، وهو منهج يؤكد القيمة التي ينطوي عليها الكتاب؛ إذ لا يعد هذا الكتاب

مجرد شرح لغوي جاف ، بل يمثل - بحق - ثروة معرفية ، يتاح لقارئها تذوق الشعر وفهمه، وشحذ ملكاته بتجديد صلته بمعارف العربية - على اختلافها - إذ لم يعرض المؤلف هذه القواعد - التي أشرنا إليها - إلا في معرض عرضه التطبيقي لدلالة ما أورده من أبيات شعر.

وبعد

فنسأل الله أن نكون قد وفقنا في عرض بعض الملاحظات الكاشفة عن قيمة هذا اللون من التصانيف، والموضحة طبيعة المنهج الغالب عليها بما يدفعنا إلى الإفادة منها في حياتنا الثقافية المعيشة.



الهوامش

1) راجع مقدمة التحقيق ص: 13 ص 192.

2) ص 53.

3) ص 53.

4) ص 58.

5) ص 61.

6) ص 81.

8) ص 72.

9) ص 62، 63.



ظاهرة الإيجاز في المثل العربي



فتحي أسعد نعجة

عرف العرب في جاهليتهم الإيجاز، ومارسوه في معظم ما ند عنهم من أشعار وخطب، حتى صار سمة من سمات أساليبهم في الكلام، واعتبروه حدّ البلاغة أو البلاغة عينها مادامت هناك أصالة في طبع الأديب. وسيّدنا محمد صلى الله عليه وسلم أفصح من نطق بالضاد، وأبلغ من قال كلاماً، كان يكره أن يجاوز الكلام مقدار القصد به، فقد تكلم رجل عنده فأطال، فقال له الرسول: كم دون لسانك من حجاب ؟ قال : شفتاي وأسناني ، فقال له الرسول: إن الله يكره الانبعاق[1] في الكلام، فنضر الله وجه رجل أوجز في كلامه واقتصر على حاجته[2].

ولعل في قول الرسول إشارة ما تدعونا إلى تدبر الكلام ومراعاة جانب الإيجاز فيه من غير أن يكون على حساب المعنى. لئلا نجانب الجمال حين الإطالة، فنفقد عنصر التأثير في السامع. وقد آثر العرب الإيجاز على غيره من الأساليب، لأنه دليل على تملك الأديب لناصية القول بحيث يختار أسهل الطرق وأقصرها وأوضحها للوصول إلى أغراضه. وقد رأى

الرشيد في البلاغة أنها: (التباعد عن الإطالة والتقرب من معنى البغية، والدلالة بالقليل من اللفظ على المعنى)[3]، فليس بوسع أديب ما أن يكون قادراً على الإيجاز في كل ما يصدر منه إلا بعد طول مراس ودربة وتنخل ومعاودة نظر فيما يقول، حتى يتهيأ له أن يختار ألفاظاً تحمل من دلالات المعاني ما يمكنها أن تشحن عقل السامع على التفكير بها.

ولعل الإيجاز هي الصفة التي لا تكاد تنفك عن المثل العربي، لذا كان الإيجاز ظاهرة لافتة من ظواهر المثل، أفاد منها النحويون والبلاغيون في إقامة قواعدهم وتدعيمها، ولاسيما أمثال عصر الاحتجاج، فقد حمى الإيجاز كثيراً من الأمثال من التصحيف والتحريف، فكانت الأمثال أوثق الشواهد النثرية عند علماء العربية إذا استثنينا القرآن الكريم.

الإيجاز لغة: القليل المختصر[4]. وفي الاصطلاح لا يكاد يخرج عن حد الجاحظ بأنه: «قلة عدد اللفظ مع كثرة المعاني[5]، ولأن الهدف من اللغة الإيصال بأقل جهد وأوضح عبارة فقد جعل غير واحد من علماء العربية البلاغة مساوية للإيجاز، فقالوا: «البلاغة هي الإيجاز»[6].

وأشاد الجاهليون كثيراً بالإيجاز، لأنهم كانوا يعيشون في مجتمع أمي تندر فيه الكتابة، فيضطرون على الذاكرة التي يعتريها النسيان، ولم تتغير الظروف كثيراً في العصر الإسلامي ا لأول، ومن هنا نرى أن الإيجاز حتى هذه المرحلة حاجة ووسيلة لا غاية فنية.

أما في العصر العباسي فقد أصبح الإيجاز فناً بلاغياً ونحوياً سعى العلماء على تقعيده فبينوا حدوده وأقسامه ومواضعه، لأن مَنْ ينعم النظر في هذه اللغة الشريفة ير الإيجاز في حروفها وألفاظها وتراكيبها منطوقة ومكتوبة على حد سواء[7].

ومع استحسان البلاغيين والنقاد للإيجاز إلا أنه ليس بمحمود في كل موضع، ولا بمختار في كل كتاب، بل لكل مقام مقال، وإلى ذلك أشار ابن قتيبة بقوله: «لو كان الإيجاز محموداً في كل الأحوال لجرده الله تعالى في القرآن الكريم، ولم يفعل الله ذلك، ولكنه أطال تارة للتوكيد، وحذف تارة للإيجاز، وكرر تارة للإفهام»[8].

ويبدو أن الإيجاز من أسرار المثل البلاغية إذ قال أبو عبيد: «الأمثال هي حكمة العرب في الجاهلية والإسلام وبها كانت تعارض كلامها فتبلغ بها ما حاولت من حاجاتها في المنطق، بكناية غير تصريح، فيجتمع لها بذلك ثلاث خلال، إيجاز اللفظ. وإصابة المعنى وحسن التشبيه»[9].

أما ابن عبدربه فقد قال: «المثل جوهر اللفظ، وحلي المعاني، وله مكانة مرموقة، ولذلك فهو وشى الكلام وجوهر اللفظ فهو آنق من الشعر وأشرف من الخطابة لم يسر مسيرها ولا عم عمومها حتى قيل «أسير من مثل»[10].

أما أبو عبيد البكري فقد تحدث عن الأمثال فقال: «الأمثال مبنية على الإيجاز والاختصار، وقد ورد فيها من التوسع والحذف ما لم يجئ مثله إلا في أشعارهم»[11].

بعد كل هذا نقول إن المثل لا يكون مثلاً إلا إذا كان من ناحية الصياغة والأسلوب في قمة البلاغة، وقمة البلاغة العربية وذروتها الإيجاز مقترناً بإصابة المعنى وحسن التشبيه، ولكي نوضح إيجازية المثل فإننا سندرس الإيجاز بنوعيه.

أ - إيجاز القصر:

العربية لغة عبقرية، والإيجاز من أرومتها، أحلته في نفسها مكاناً علياً، فقد يعبر الخطيب عن المعاني الكثيرة بالألفاظ القليلة، وما ذلك إلا لأن العرب يملكون القدرة على التصرف في ضروب القول، فتسعفهم ذاكرتهم وهي معولهم في اختيار الألفاظ القليلة الموحية بالمعاني الغزار، وتلك طبيعة فيهم، وبضاعة رائجة في أسواقهم ونواديهم، والقرآن المعجز - وهو من جنس كلامهم - فيه من الإيجاز ما لا يخفى، ولأمر ما أعطي الرسول مقاليد البيان وجوامع الكلم، فإيجاز القصر هو تقليل الألفاظ وتكثير المعاني من غير حذف. أي تزيد فيه المعاني علي الألفاظ، وقيل: «هو الذي لا يمكن التعبير عن معانيه بألفاظ أخرى مثلها وفي عدتها»[12]. وهذا النوع عند ابن الأثير أعلى طبقات الإيجاز مكاناً وأعوزها إمكاناً[13].

ودعونا نتبين روعة هذا النوع من الإيجاز في قولهم:

«**إن من البيان لسحرا**»[14] قاله النبي - صلى الله عليه وسلم - حين وفد عليه عمرو بن الأهتم، والزبرقان بن بدر، وقيس بن عاصم، فسأل عليه السلام عمرو بن الأهتم عن الزبرقان، فقال عمرو: مطاع في أدنيه، شديد العارضة، مانع

لما وراء ظهره، فقال الزبرقان: يا رسول الله، إنه ليعلم مني أكثر من هذا، ولكنه حذف، فقال عمرو: أما والله إنه لزمر المروءة، ضيق العطن، أحمق الوالد، لئيم الخال، والله يا رسول الله ما كذبت في الأولى، ولقد صدقته في الأخرى، ولكني رجل رضيت فقلت أحسن ما علمت، وسخطت فقلت أقبح ما وجدت. فقال عليه السلام: «إن من البيان لسحرا» يعني أن بعض البيان يعمل عمل السحر، ومعنى السحر: إظهار الباطل في صورة الحق، والبيان: اجتماع الفصاحة والبلاغة وذكاء القلب مع اللسن، وإنما شبه بالسحر لحدة عمله في سامعه وسرعة قبول القلب له، وقد أجمع أهل البلاغة على تصوير الحق في صورة الباطل، والباطل في صورة الحق من أرفع درجات البلاغة».

اختصر هذا المثل قصة كاملة ذات أبعاد اجتماعية تكشف عن علو كعبهم في البيان، وعن نفسيتهم في الرضا والسخط، وحب الأشراف للمدح. وأضاف إليها بعداً زمانياً يحمل المثل إلى كل حادثة يلبس فيها الكلام الحق ثوب الباطل في كلمات أربع تخفي المعنى الأوسع.

وقد وجدت في مجتمع الأمثال شواهد كثيرة لهذا النوع من الأمثال منها:

«إنّما أُكِلْتُ يَوْمَ أُكِلَ الثّورُ الأَبْيَضُ»

«بَلَغَ السَّيْلُ الزُّبى»(15)

ب – الحذف في المثل العربي:

الحذف لغة: الإسقاط. واصطلاحاً: إسقاط جزء من الكلام أو كله لدليل. وهو في مصطلح علم البيان: عبارة عن التجنب لبعض حروف المعجم عند إيراده في الكلام[16] وقد اشترط فضل عباس للحذف أن يستغني الكلام عنه بقرينة تدل عليه[17].

يبدو أن للحذف مستويين: مستوى نحوياً يبين مواضعه، ويفصل أحكامه وشروطه. ومستوى بلاغياً يوضح جماليته وسموه في التعبير. ولا يمكننا الفصل بين المستويين فليس بينهما سد ولا يقف دون وحدتهما حد؛ لأن علم المعاني في جوهره علم بالمعاني الجمالية للنحو.

والحذف يتم بافتراض أبعاد في النص غير موجودة فيه، ويصل النحاة من هذا الافتراض إلى موقف، فيتصورون فيه أن يوفق بين الشروط التي تفرضها القاعدة النحوية، وبين النصوص التي تتجافى عن تلك الشروط ولا تطبقها[18].

إن الحذف عند البلاغيين يفتح باب الإيجاز في حين يفتح باب التأويل عند النحويين. وسنعرض للمحذوفات في المثل في مجموعتين.

1 – حذف المرفوعات:

يشيع في المثل حذف المبتدأ في «أفعل التفضيل» نحو: «أجسر من قاتل عقبة»[19] أي: هذا أجسر من قاتل عقبة،

وفي الخبر النكرة المخصص نحو: «بَدَلٌ أَعْوَرُ»[20] أي هذا بدل أعور فحذف المبتدأ لأن الخبر مخصص بالوصف المفرد، ويمكن أن يكون الوصف بجملة اسمية نحو: «فَصْفَصَةٌ حمارها لا يَقْمُص»[21] أي: هو فصفصة، كما حذف المبتدأ والخبر معرفة نحو «صَحِيفَةُ المُتَلَمِّس»[22] أي: أمره. ومن الغريب في المثل حذف المبتدأ والخبر شبه جملة نحو: «عَلَى يَدَيْ عَدْلٍ»[23] أي: هو على يدي عدل.

ويحذف المبتدأ في حيز «نِعْمَ وأخواتها» على اختلاف في الإعراب والتقدير نحو: «نِعْمَ مَأْوى المِعْزَى ثَرْمداءُ»[24] أي: هو ثرمداء، كما يحذف في حيز الاستفهام نحو: «أخوكَ أَمِ الذِّئْب»[25] أي: أهذا أخوك أم الذئب فيكون في الكلام حذف الهمزة والمبتدأ.

حذف الخبر أقل شيوعاً من حذف المبتدأ في المثل، وأهم مواضعه الحذف بعد «لولا الامتناعية» نحو: «لَولا الوِئامُ لَهَلَكَ الأَنامُ»[26] أي لولا الوئام موجود. وحذف الخبر بعد المبتدأ المعرفة نحو: «البَلايا عَلَى الحَوايا»[27] أي: البلايا تُساق إلى أصحابها على الحوايا، وقد حذف منه الخبر وبقي متعلقه الجار والمجرور. ومن صور حذف الخبر بعد «رب» نحو قولهم: «رُبَّ قَوْلٍ أَشَدّ مِنْ صَوْلٍ»[28] أي كائن موجود. كذلك بعد واو العطف بمعنى المصاحبة كقولهم: «حِمْلُ الدَّهَيْم وَما تُزْبي»[29] أي: مقترنان.

وقد وجدت في المثل شواهد يمكن حملها على حذف

الفاعل، وقد أجاز الكسائي وغيره ذلك[30] بإضافة المصدر إلى مفعوله كقولهم: «سُوءُ حَمْلِ الفَاقَةِ بِضَعُ الشَّرَف»[31] أضاف المصدر «حمل» إلى مفعوله «الفاقة». وحذف الفاعل بعد اسم الفعل «هَيْهَاتَ» - على خلاف في التوجيه - نحو: «هَيْهاتَ تَضْرِبُ في حَديدٍ بارِدٍ»[32] أي: بعد ذلك.

وحذف نائب الفاعل فيما ظاهره أنه لا يصح جعل الضمير فاعلاً أو نائباً عنه لخلو الكلام من المفسر، كقولهم: «حُقَّ لِفَرَسٍ بعطر وَأُنْسٍ»[33] تقدير المثل: حق لفرس أن يتحف بعطر وأنس. والفعل «حق» مبني للمجهول على أن نائب الفاعل محذوف، ويدل عليه قوله تعالى: ﴿وَأَذِنَتْ لِرَبِّهَا وَحُقَّتْ﴾[34] أي: وحق الله عليها الاستماع.

يكاد يكون حذف خبر: «إنّ وأخواتها» في المثل قليلاً جداً، كقولهم: «إنَّك ما وَخَيْراً»[35] بإعراب ما زائدة، وتقدير الخبر مجموعان أو مقترنان.

ومن المرفوعات المحذوفة في المثل خبر لا النافية للجنس إن دل عليه دليل ما قبله كقولهم «لا بَيَّ عَلَيْكَ وَلا هَيَّ»[36] أي: ولا هي عليك، أو دل عليه التوكيد نحو: «لا علّة لا علّة هذه أوْتادٌ وَأَخِلّة»[37]. أو في كلمات شاعت في المثل نحو: «لا غَرْوَ ولا هَيْمَ»[38] أي: لا غرو موجود.

وشاع في المثل استتار الضمير شيوعاً مفرطاً، ولعل السبب ارتباط المثل بالقصة الأصلية والسياق، نحو «أنفك منك وإن كان أذن»[39] حذف اسم كان باستتار الضمير.

بحذف الضمير تحقيقاً للإيجاز لوجود عائد يعود عليه، نحو «مَنْ صَدَقَ اللهَ نَجا»[40] وقد يستتر الضمير لدلالة الحال عليه، كقولهم: «آلَفُ مِنْ حَمامِ مَكَّةَ»[41] ويستتر الضمير وجوباً في صيغة التعجب «ما أفعل» نحو: «ما أطولَ سَلَى فُلانٍ»[42] أطول: فعل ماض مبني على الفتحة الظاهرة لإنشاء التعجب فاعله ضمير مستتر وجوباً.

نتبين مما سبق أن الحذف في المرفوعات يرتبط بالسياق أولاً، وإقامة السجعة ثانياً، ومنهما يحقق المثل حضوره بصفته حجة لغوية ولاسيما في المحذوفات.

2 - حذف المنصوبات:

يشيع في المثل حذف المفعول به كثيراً، كقولهم: «إذا اشْتَرَيْتَ فاذكرِ السّوقَ»[43] أي: اشتريت شيئاً، ومسوغ الحذف هو السياق الأصلي للمثل في الغالب نحو قولهم: «حُبُّكَ الشَّيءَ يُعْمي ويُصِمّ»[44] أي: يعمي عينيك عن المساوئ ويصم أذنيك عن السماع. وقولهم: «ذَكَّرْتَني الطَّعْنَ وكُنْتُ ناسياً»[45] أي: الطعن. وقولهم «مَن حَبَّ طَبَّ» أي: من حب شيئاً فطن وحذق واحتال له. يرتبط بالسياق في الأمثال السابقة العموم والسجع.

ويكثر النداء في المثل فيحذف المنادى، ولاسيما بعد فعل المدح أو التمني نحو: «يا حَبَّذَا الإمَارة وَلَو عَلَى الحِجَارَة»[46] أي: يا قوم، حبذا الإمارة، وقولهم: «يا ليتني المحثي عليه»[47] أي: يا قوم، ليتني... ويحذف أحياناً حرف

النداء ويرخم المنادى نحو: افتد مخنوق»[48] أي: يا مخنوق، وقولهم: «أَصْبِحْ لَيْلُ»[49] أي: يا ليل حيث حذف النداء، وحقق الترخيم معه في قولهم: «هيلة هيل خير حالبيك تنطحين»[50] والحذف في النداء يرتبط بالسياق هذا البعد التأويلي الذي أقره النحاة.

ومن الظواهر اللافتة في المثل ظاهرة الاستثناء المفرغ المحذوف منه المستثنى منه نحو: «ما هو إلاّ ضُبّ كُدية»[51] أي: ما هو شيء، وقولهم: «هَلْ يَجْهَلُ فُلاناً إلاّ مَنْ يَجْهَلُ القَمَرَ»[52] أي: هل يجهل فلاناً أحد، كذلك قولهم: «لا تُبْقِ إلاّ عَلَى نَفْسِكَ»[53] أي: لا تبق على شيء إلا على نفسك.

كثر في المثل حذف العامل كحذف «أن» بعد بعض الحروف، ونصب الفعل المضارع بها تقديراً، نحو: «إنّما سُميتَ هانئاً لتَهْنأ»[54] أي لأن تهنأ، وقولهم: «لا تُمازِحِ الشّريفَ فَيَحْقِدَ عَلَيْكَ ولا الدنيءَ فَيَجْترئَ عَلَيْكَ»[55] وفي هذا المثل بعد اجتماعي أخلاقي، إذ يكثر التركيز على التوجيه الأخلاقي في المثل العربي.

ومن حذف العوامل حذف الأفعال الناصبة وإضمارها نحو: «أَحَشَفاً وَسُوءُ كَيْلَةٍ»[56] أي: أتجمع حشفا وسوء كيلة. كذلك قولهم: «المَنِيّةُ ولا الدّنِيَة»[57] أي أختار المنية ولا أختار الدنية، وقولهم: «كليهما وتمرا» أي: أطعمك كليهما وتمرا، وقولهم: «أَهْلَكَ واللّيْلَ»[58] أي: بادر أهلك وبادر الليل، وفي التحذير قالوا: «إياكَ وَقَتيل العَصا»[59]، واجترؤوا على

النواسخ فقالوا: «إلاّ حَظِيَّةً فَلا أَلِيَّة»[60] نصب على تقدير: إلا أكن حظية فلا ألية، فحذفت كان واسمها.

وكما حذفت العوامل حذفت المعمولات للسجع، نحو: «أمراً وما أختار وإنْ أبى إلاّ النّارَ»[61] أي: وما أختاره، وقولهم: «إنّما تَغِرّ من ترى وَيغُرُّكَ مَن لا تَرى»[62] أي: من تراه ومن لا تراه.

وقد بلغ الإيجاز في المثل أن حذف الموصوف كقولهم: «ركبَ المغْمضَة»[63] أي: الناقة المغمضة، وحذفت الصفة في قولهم: «إذَا قَطَعْنا عَلماً بَدا عَلَمُ»[64] أي: بدا علم آخر. وحذف الفعل كما في قولهم: «رِزْقُ اللّه لا كَدّك»[65] أي: ينفعك رزق الله فبقي الفاعل وحذف الفعل والمفعول، ويجوز أن نقدر «رزق الله ينفعك» فيكون المحذوف جملة فعلية في محل رفع خبر المبتدأ «رزق الله».

يبرز لنا الحذف في المثل العربي ظاهرة لافتة نحب أن نجمل القول فيها، وهي «السياقية».

السياقية في المثل العربي:

نقصد بـ «السياقية» أن يتعلق الحذف في المثل بدلالة السياق عليه؛ لأن المثل قيل في حادثة، فكان إشارة دالة على الحادثة من حيث مضمونها العام، لذا كان العلم المفترض بالسياق الذي قيل فيه المثل سبباً في الإيجاز بنوعيه.

وقد بلغ الأمر بالاعتماد على السياق أن حذفت من المثل

بعض الأركان الأساسية في التركيب العربي كحذف المبتدأ أو الخبر أو الفاعل أو نائبه أو الفعل... ولا مسوغ للحذف تقريباً إلا السياق كما مرّ معنا.

جعل السياق المثل باباً مفتوحاً أما النظر النحوي التأويلي لأن المثل حجة: ومن هنا اختلف النحاة في تقدير المحذوف كما في قولهم: «رزق الله لا كدك»[66] بتقدير الفعل «ينفعك» بعد «رزق الله» وقبله.

والسياقية في البعد البلاغي جردت المثل من ارتباطه بحادثة واحدة فقط، ودفعته إلى آفاق أخرى يصبح فيها مضمون المثل هو الأساس، وتفصيلاته ظلالاً تفيد في دراسة التاريخ الاجتماعي والفكري والاقتصادي للأمة؛ لأن المثل يرتبط بتاريخ يمثله أشخاص يعيشون واقعاً مجتمعياً متعدد الأبعاد وبالتالي يكون المثل المفتاح الأصدق للدخول إلى المجتمع عبر بوابة الأدب .

وبسبب السياق كانت صياغة المثل تأخذ جرساً صوتيا معتمداً على السجع أو التوسع في الحذف والرخص النحوية.

الهوامش

1) الانبعاق في الكلام: التوسع فيه والتكثر منه. انظر **لسان العرب** مادة (بعق)، م.س.

2) أحمد حسن الزيات: **دفاع عن البلاغة**: 96.

3) ابن سنان: **سر الفصاحة**: 212.

4) ابن منظور: **لسان العرب** مادة (وجز)، م.س.

5) الجاحظ: **البيان والتبيين**: 54/1، م.س، **الحيوان**: 86/2، م.س، وأشار إلى قريب منه: ابن رشيق القيرواني: **العمدة**: 250/1، ابن سنان: **سر الفصاحة**: 206، م.س، ابن الأثير: **المثل السائر**: 68/2، م.س.

6) الجاحظ: **البيان والتبيين**: 86/1، م.س، العسكري: **كتاب الصناعتين**: 173، م.س.

7) مازن المبارك: **نحو وعي لغوي**: 65، م.س.

8) ابن قتيبة: **أدب الكاتب**: 15-16.

9) أبو عبيد: **أمثال أبي عبيد**: 34، م.س.

10) ابن عبد ربه: **العقد الفريد**: 63/1، م.س. .

11) أبو عبيد البكري: **فصل المقال**: 47، م.س.

12) بكري الشيخ أمين: **البلاغة العربية في ثوبها الجديد**: 196، فضل عباس: **البلاغة وفنونها وأفنانها**: 470.

13) ابن الأثير: **المثل السائر**: 68/2، م.س.

14) الميداني: **مجمع الأمثال**: 9/1، م.س، الزمخشري: **المستقصي**: 415/1، م.س، **أمثال أبي عبيد**: 370، م.س، الجاحظ: **البيان والتبيين**: 53/1، م.س، ابن حجر العسقلاني: **فتح الباري**: 10، 94، م.س، ابن حنبل: **مسند أحمد**: 269/1-273، م.س، العسكري: **جمهرة الأمثال**: 18/1، م.س.

15) الميداني: **مجمع الأمثال**: 40/1، م.س.

16: م.ن: 158/1.

17) العلوي: **الطراز**: 3/175، م.س.

18) عباس، فصل حسن: **البلاغة وفنونها وأفنانها**: 459، م.س.

19) أبو المكارم، علي: **أصول التفكير النحوي**: ص 281، م.س.

20) الميداني: **مجمع الأمثال**: 1/328، م.س، الواحدي: **الوسيط**: 46، م.س.

21) م.ن: 1/157، العسكري: **جمهرة الأمثال**: 1/187، م.س، الزمخشري: **المستقصي**: 2/7، م.س، البكري: **فصل المقال**: 183، م.س.

22) الميداني: **مجمع الأمثال**: 2/459، م.س. والفصفصة الرطبة من علف الدواب.

23) م.ن: 2/224، العسكري: **جمهرة الأمثال**: 1/476، م.س، ابن سلمة: **الفاخر**:73، م.س، ابن منظور: **اللسان** (صحف)، م.س.

24) الميداني: **مجمع الأمثال**: 2/326، م.س، ابن السكيت: **إصلاح المنطق**، 315، م.س.

25) م.ن: 385/3.

26) م.ن: 83/1.

27) م.ن : 3/84، **أمثال أبي عبيد**: 56، م.س، العسكري: **جمهرة الأمثال**: 154/2، م.س، الزمخشري: **المستقصي**: 299/2، م.س، ابن منظور: **اللسان** (وأم)، م.س، البكري: **فصل المقال**: 237، م.س، والوئام: الموافقة والمشابهة.

28) الميداني: **مجمع الأمثال**: 190/1، م.س.

29) م.ن : 29/2، الزمخشري: **المستقصي**: 98/2، م.س، البكري: **فصل المقال**: 20، م.س، **أمثال أبي عبيد**: 41، م.س، العسكري: **جمهرة الأمثال**: 387/1، م.س.

30) الميداني: **مجمع الأمثال**: 364/1، م.س.

31) الحموز: **التأويل النحوي في القرآن الكريم**: 272/1، م.س، **الحذف في المثل العربي**: 50، م.س

32) الميداني: **مجمع الأمثال**: 112/2، م.س، الزمخشري: **المستقصي**: 132/2، م.س ، **أمثال أبي عبيد**: 197، م.س.

33) الميداني: **مجمع الأمثال**: 3/466، م.س.

34) م.ن 377/1-378، ابن منظور: **اللسان** «حقّ»، م.س .

35) الانشقاق: 84/2.

36) الميداني: **مجمع الأمثال**: 84/1، م.س .

37) م.ن: 176/3، الزمخشري: **المستقصي**: 2/264، م.س.

38) م.ن: 193/3.

39) الميداني: **مجمع الأمثال**: 3/207، م.س.

40) م.ن 1/32، البكري: **فصل المقال**: 217، م.س ، العسكري: **جمهرة الأمثال**: 2/198، م.س.

41) م.ن : 305/3، م.ن : 27، **أمثال أبي عبيد**: 4/43، م.س.

42) م.ن : 150/1.

43) م.ن : 284/3.

44) م.ن : 128/1.

45) م.ن: 349/1، الزمخشري: **المستقصي**: 56/2، م.س، البكري: **فصل المقال**: 320، م.س، **أمثال أبي عبيد**: 224، م.س، العسكري: **جمهرة الأمثال**: 288/1، م.س.

46) الميداني: **مجمع الأمثال**: 10/2، م.س، الواحدي: **الوسيط**: 49، م.س، العسكري: **جمهرة الأمثال**: 376/1، م.س، ابن سلمة: **الفاخر**: 142، م.س، البكري: **فصل المقال**: 70، م.س، **الزمخشري**: المستقص: 85/2، م.س.

47) الميداني: **مجمع الأمثال**: 345/3، م.س، ابن سلمة: **الفاخر**: 114، م.س، الأنباري: **الزاهر**: 216، م.س، الزمخشري: **المستقصي**: 354/2، م.س، ابن منظور: **اللسان** (طب)، م.س.

48) الميداني: **مجمع الأمثال**: 526/3، م.س.

49) م.ن: 529/3.

50) م.ن: 451/2، سيبويه: **الكتاب**: 29/1، م.س.

51) م.ن: 232/2، م.ن: 231.

52) م.ن: 421/1، **أمثال أبي عبيد**: 295، م.س ، الزمخشري: **المستقصي**: 77/2، م.س.

53) م.ن: 257/3.

54) م.ن: 501/3، الزمخشري: **المستقصي**: 391/2، م.س، **أمثال أبي عبيد**: 93، م.س.

55) م.ن: 198/3.

56) الميداني: **مجمع الأمثال**: 27/1، م.س.

57) م.ن: 197/3.

58) م.ن: 367/1، الزمخشري: **المستقصى**: 68/1، م.س، البكري: **فصل المقال**: 374، م.س، **أمثال أبي عبيد**: 261، م.س، ابن منظور: **اللسان** (حشف ، ليل)، م.س.

59) الميداني: **مجمع الأمثال**: 316/3 م.س.

60) م.ن: 28/3.

61) م.ن: 86، الزمخشري: **المستقصى**: 443/1، م.س، سيبويه: **الكتاب** 275/1، م.س.

62) م.ن: 13/1.

63) م.ن: 30/1، **أمثال أبي عبيد**: 157، م.س، البكري: **فصل المقال**: 237، م.س، سيبويه: **الكتاب**: 260/1-261، م.س، الزمخشري: **المستقصى**: 373/1، م.س، ابن منظور: **اللسان** «خط»، م.س.

64) الميداني: **مجمع الأمثال**: 91/6، م.س.

65) الميداني: **مجمع الأمثال**: 97/1، م.س.

66) م.ن: 39/2، العسكري: **جمهرة الأمثال**: 398/1، م.س.

67) م.ن: 48/1، الزمخشري: **المستقصى**: 126/1، م.س .

68) م.ن: 72/2، **أمثال أبي عبيد**: 194، م.س، ابن منظور: **اللسان** «كدد»، م.س، البكري: **فصل المقال**: 418، م.س

69) الميداني: **مجمع الأمثال**: 72/2، م.س.



تحليل مقدمات كليلة ودمنة



مصطفى عطية جمعة

إن علامة البقاء لأي أدب، أن يتصف - دوماً - بسمتين أساسيتين، أولهما: أن ينطلق من رحابة فكر الإنسانية، فيتخلص من كل ما هو عنصري وطائفي ومذهبي. وثانيهما: أن يقدم من خلال بنية فنية وقالب جذاب شعراً كان أو قصاً؛ مما يجعل من الفلسفة والحكمة اللتين يقدمهما وعاءً يلتصق بذهن القارئ، ولا يغادره متى مرت عليه الأزمنة وتباعدت الأمكنة؛ لأن النفس الإنسانية مجبولة على ترديد الأشعار والانجذاب إلى القصص والحكايات، والأخيرة تتصف بالبقاء في العقول، والترسخ في الأفئدة، وقد تمتزج حكمتها بسرعة مع السلوك اليومي. فلازالت حواديت الجدات والأمهات عالقة في نفوسنا خاصة إذا ارتبطت بحكمة ومثل، ونقوم بترديدها لصغارنا، ضمن سيرورة التواصل الشفهي الإنساني.

وقد اشتمل كتاب كليلة ودمنة على هاتين السمتين، فقدّم خلاصة الحكمة والتجربة الإنسانية، التي استقاها مؤلفه من تراكمات الخبرة الحياتية به وبمن سبقه من الفلاسفة والمفكرين، فكأن «بيدبا» الفيلسوف اعتصر كتب السابقين عليه اعتصاراً، وهضمها هضماً، وأضاف عليها ما حنكته الحياة به، وما أخذه من طلابه ومريديه، فهي حكمة وعصارة مصفاة. ثم جعل الشكل الذي احتوته تلك الحكمة قصصاً جاريةً على ألسنة البهائم والطير، فكأنه ابتعد عن حياة البشر بكل عبلها وقسوتها وصراعاتها، ليجعلها متدفقة في أجواء الغابات وما فيها من مخلوقات. فعندما نقرأ أي قصة من كتاب كليلة ودمنة،

فسرعان ما تلتصق بأذهاننا؛ لأن الحكمة تعلقت بحدث درامي، والحدث جارٍ على لسان أبطال من عالم الحيوان. مع الأخذ في الاعتبار أن قرينة تأليف هذا الكتاب، كانت موجهة إلى ملك كان متجبراً يوماً، فأراد بيدبا الفيلسوف أن يقوم بدوره كمثقف ملتزم في عصره نحو هذا الملك، آملاً أن ينتهي الصلف والاستبداد يوماً من الملوك، ولكن يبدو أن أمل بيدبا لايزال حلماً. وتوجب على حكمة كتابه أن يطالعها كل متجبر ومتعلم في حياتنا، لعل ما كان يطمح فيه يتحقق.

* * * *

إن غايتنا في هذه الدراسة هي الإطلالة على دور مقدمات الكتاب، باعتبارها تشكّل دلالة في البنية الكلية للكتاب، فهي تندرج تحت ما يصطلح عليه «بالمكملات» التي عنيت أبحاث النقد المعاصر بدراستها، وهي تعني «مجموع النصوص التي تحيط بمتن الكتاب من حواشٍ وهوامش وعناوين رئيسية وفرعية وفهارس ومقدمات وخاتمات وغيرها من بيانات النشر المعروفة، التي تشكل في ذات الوقت نظاماً إشارياً ومعرفياً لا يقل أهمية عن المتن، الذي يخفره أو يحيط به، بل إنه يلعب دوراً هاماً في نوعية القراءة وتوجيهها»[1].

* * * *

وكتاب كليلة ودمنة - طبقاً للنسخة العربية المترجمة عن الفارسية وهي مترجمة من قبل عن الهندية[2] يشتمل في واقع الأمر على أربع مقدمات. وسنقوم بدراستها وفقاً لعلاقتها بأربعة: بمتن الكتاب ذاته، وبالمؤلف (بيدبا)، وبالمترجم (ابن المقفع)، وبالمتلقي.

المقدمة الأولى:

وقد كتبها «بهنود بن سحوان»، ويُعرَف بعلي بن الشاه

الفارسي، وتؤكد عدة مصادر أن واضع هذه المقدمة هو «ابن المقفع» بنفسه، وأن شخصية بهنود خيالية[3]، وهو رأي لا يوجد ما ينفيه مادامت النسختان: الفارسية والهندية ضائعتين. والمتوفر من النسخة الهندية إنما هو شذرات متفرقة في الكتب القديمة. ويذكر علي الفارسي أن الغاية من كتابة هذه المقدمة هي تبيان الظرف التاريخي لاقتراب «بيدبا» من الملك الهندي «دبشليم»، والذي ورث الحكم بعد ثورة أهل الهند على السلطان الذي عينه «الإسكندر المقدوني» على بلاد الهند بعدما غزاها وقهر جيشها[4]، إلا دبشليم عندما تسلم الحكم، طغى واستبد، فاستلزم أن يقوم الفيلسوف «بيدبا» بنصحه وإرشاده، ولكنه رفض النصيحة، وسجن بيدبا بسبب تجرؤه على الملك، إلا أن الأخير راجع نفسه بعد ذلك، وعفا عن بيدبا، وجعله وزيراً له، ثم طلب منه أن يجمّع خلاصة التجربة الإنسانية في كتاب، يخلد به ذكرى دبشليم الملك، فعكف بيدبا عليه، هو وتلاميذه، حتى أتمه على هذه الهيئة.

ونلحظ في سياق تلك المقدمة أنها تؤكد على دور المثقف نحو أبناء عصره، ملوكاً وحكاماً، حيث لم يرضَ «بيدبا» أن يقف متفرجاً أمام العسف والتجبر، فآثر النصح للملك، وواجه السجن، ولم يركن لشهوة السلطة حين عُيّن وزيراً، بل راح يخط الصحائف والكتب حول كيفية سياسة الرعية، وفن القيادة في الحرب، وختمها بمؤلفه الذي بين أيدينا. فنحن أمام شخصية احتوت الحكمة والفلسفة، علماً وعملاً، مما يجعلها قديرة بالفعل أن تقدّم هذا الكتاب (متن حكايات كليلة ودمنة) بأسلوب متفرّد على مدى الزمن. **كما احتوت تلك المقدمة على عدة قصص، منها ما هو واقعي تاريخي، ومنها ما هو خيالي مقدم لتقريب المثل والرأي.** فمن **القصص التاريخية** قصة الإسكندر الأكبر المقدوني، الذي استطاع أن ينتصر على جيش ملك الهند على ما فيه من أفيال بفضل ابتكاره لعجول من الخشب، تتحرك على عجلات

وبكرات، وتمتلئ بالنفط الذي اشتعل فأحرق الأفيال حين هاجمها، وقد تمكن من صنعها من كان معه من العلماء والصناع[5]. وهذه القصة نبهت القارئ (المتلقي) على أهمية الاستعانة بالعلماء والصناع المهرة في القيادة، وعلى دور الحيلة في تحقيق النصر، وعلى أن القائد الناجح هو من يوظف كل الكفاءات من حوله لا أن يستأثر بالرأي. وهي قصة تنسجم مع (متن الكتاب) الذي يركّز على أهمية الاعتبار من حياة السابقين، وأن تكون حاشية الملك من أهل العلم والمروءة. ويزخر المتن بعشرات من المقولات التي تؤيد هذا، منها مقولة «كليلة»: «إن البحر بأمواجه، والسلطان بأصحابه»[6]. كما تتماس هذه الحكاية مع قصة الملك «دبشليم» المتجبر، فقد كان محاطاً بحاشية سوء، يزينون له كل إثم، وكانوا سبباً في تجبره، ولكن عندما قرّب «بيدبا» الفيلسوف، فإن أحواله تبدلت، وحاز النصر في كل مكان، وأحبته رعيته، وصدقت مقولة «كليلة» في إحدى القصص: «إن السلطان إذا كان صالحاً ووزراؤه سوء، منعوا خيره، فلا يقدر أحد أن يدنو منه»[7]. أي ينعزل عن الرعية، وتنأى قراراته عن مصلحتها، فهو يرى بعيون من حوله.

وقد وردت **القصص الخيالية** بهدف تقريب الحكمة وإيضاح المقولة، وقد جاءت في المقدمة بنفس الطريقة التي ترد في المتن، من حيث تقديم الحكمة أولاً، ثم ذكر القصة للإيضاح. ومن أمثلتها:

يقول بيدبا في حواره مع طلابه: «.. إن الوحيد في نفسه والمنفرد برأيه حيث كان فهو ضائع، على أن العاقل قد يبلغ بحيلته ما لا يبلغ بالخيل والجنود»[8]. والمثل في ذلك: قصة القنبرة (طائر) الذي اتخذ مكاناً يبيض فيه، على طريق الفيل، فقام الفيل بتحطيم بيض الطائر بكل جبروت، وتباهى بقوته أمام القنبرة. فتآمرت عليه مع باقي الطيور فوقعت عليه، ففقأت عينيه، فصار لا يهتدي إلى طريق مطعمه ومشربه. ثم اتفقت مع ضفادع لتنقّ في موضع عميق بصوت عال،

ففعلت الضفادع، فظن الفيل أن هذا الموضع الذي يستمع فيه إلى نقيق الضفادع به ماء، فأسرع نحوه ليهوي في عمقه ويلقى حتفه.

إن تلك القصة تتماس مع القصص السابقة (الواقعية) في إيضاح دور الحيلة وفي أهمية الاستعانة بكل من يساعد على تحقيق الحيلة كما فعل الإسكندر، وكما حرص «دبشليم» بعد ذلك في حروبه وحكمه. كما تتماس مع المتن في بنيته من حيث تقديم الحكمة ثم اتباعها بقصة، كما تتوجه إلى المتلقي لتهيئته لقبول المتن الذي سيأتي بعد ذلك على نفس الطريقة، وتوضح أن تلك الطريقة هي طريقة «بيدبا» في الحوار مع من حوله من الطلاب، فهو يبسط الأمور ويقربها للسامع. فهي تتسق تماماً مع بنية الحكي في متن الكتاب، ومع شخصية المؤلف في الوقت نفسه. وبعبارة أخرى: فإن المؤلف قد توحّد مع ذاته وسلوكه وفكره وهو يقدّم متنه الحكائي، الذي حوى خلاصات الحكمة.

وتختتم تلك المقدمة بطلب دبشليم من بيدبا أن يؤلّف كتاباً يخلد فيه ذكره على مدى الدهر، وهو طلب يعكس عمق إدراك الملك بأن الخلود لا يتأتى من ملك البلاد ولا القصور ولا الأموال ولا حتى من تسجيل تاريخ حياته وانتصاراته، بل يتأتى من ترك إرثاً من الحكمة والعلم، تتناقله العقول، ألا ترى أن بيدبا الوزير أثّر كثيراً على دبشليم الملك؟

وحين عكف بيدبا على تحقيق رغبة الملك، فقد آثر ألا يكتب ترجمة عن حياته الخاصة، وحتى تلك المقدمة التي نعرضها إنما هي بقلم آخر. فكأن الكتاب في أصله كان بادئاً بالمتن فقط، وهذا يوضّح إلى أي مدى كان بيدبا زاهداً في أي شهرة أو خلود، وهو كان متوحداً بدرجة كبيرة مع نفسه ومع ديانته، فقد أجرى قصصه على ألسنة الحيوان والطير، نظراً لاعتقاد البراهمة بتناسخ الأرواح، فمن الممكن -

كما يعتقد - أن تحل روح الإنسان في روح الطير والحيوان، وبالتالي يصبح مغزى الحكايات واضحاً، وتلقيها مفهوماً، وفق لمعتقد البراهمة - وأن أحداث عالم البهائم قد تتشابه وتتكرر في عالم الإنسان، ويقال إن بيدبا كان أول من كتب الحكمة بهذا الشكل[9]

المقدمة الثانية:

وعنوانها: «باب بعثة برزويه إلى الهند»، ونطلع فيها على رغبة ملك الفرس «كسرى أنوشروان» على ترجمة كتب الحكمة والعلم؛ لحبه الشديد لها، فانتدب - بمشورة من وزيره الشهير بزرجمهر - أحد الأطباء المجيدين للغة الهند «السنسكريتية» إجادة أهلها، وهو «برزويه» حيث ذهب إلى الهند، حاملاً عشرين جراباً من المال، في كل جراب عشرة آلاف دينار ذهباً، وسافر للهند، واختلط بأهلها، وظل حريصاً على إخفاء أمره، ويعمل على تكوين صداقات كثيرة في مجتمع الهند، حتى أفضى بمقصوده إلى أحد معارفه من الهنود، وكان مسؤول خزائن الملك ومكتبته، الذي وعده أن يذلل له تلك المهمة بالرغم من أن هذا الكتاب يعتبر من ذخيرة بلاد الهند، فكان برزويه يقرأ ما يستطيع من الكتاب في خزائن ملك الهند، ثم يحفظ ما قرأ، ويدونه في بيته عند عودته، فنقل كليلة ودمنة وغيرها من كتب العلم والحكمة إلى اللغة الفارسية[10]. ثم أرسل بذلك إلى كسرى، الذي سُر كثيراً بهذا الخبر، ورحّب بعودة برزويه، وأكرم وفادته كثيراً، وخلع عليه من الأعطيات الكثير. والغريب أن مطلب برزويه من الملك هو أن يتولى الوزير بزرجمهر كتابة ترجمة عن حياة برزويه في نسخة الكتاب، وقبل باب الأسد والثور.

ونلحظ من سياق هذه القصة، مدى الوله والعشق الذي يتصف به

كسرى ومن حوله للعلم والحكمة، مما دفع بعض الباحثين - كما أشرنا من قبل - إلى اتهام ابن المقفع بوضع هذا الباب من عنده لإعلاء شأن الحضارة الفارسية القديمة، وإظهارها بمظهر طيب أمام القارئ العربي المسلم في حقبة اتسمت باتهامات متبادلة بين أبناء القوميات والإثنيات المختلفة في العراق[11]، إلا أننا معنيون ببحث دور المقدمة كمكملات في بنية ودلالة الكتاب ككل، فتعاملنا مع الكتاب يتم كمدونة مدروسة بين أيدينا فقط لا غير. وبالتالي، فإن سياق قصة برزويه وكسرى، يدل على أن هذا الكتاب ينتقل من بيئة علمية إلى بيئة علمية أخرى، لها تقدير للعلم، وعلى مستوى الملك والقيادة، فكما قدّر دبشليم حكمة بيدبا واحتفى بمؤلفه، فإن كسرى الملك احتفى بالترجمة وأكرم برزويه كثيراً. فكأننا ننتقل من جو مشبع بالحكمة عند تأليف الكتاب على يد بيدبا، إلى جو متسم بالحرص البالغ على تلقي العلم والعناية به على يد كسرى ومترجمه برزويه.

ونلمس تأثّر «برزويه» برغبة «دبشليم» الملك في الخلود، حين طلب من كسرى أنوشروان أن يكتب الوزير بزرجمهر ترجمة له قبل بداية متن الكتاب.

المقدمة الثالثة:

وعنوانها «باب عرض الكتاب ترجمة عبدالله بن المقفع»، وهذه المقدمة الوحيدة التي يقرّ فيها ابن المقفع بكتابته لها، وبالطبع فإن كلمة «ترجمة» كانت تعني في القدم معنى التحرير. وقد ندب ابن المقفع نفسه في هذه الترجمة إلى القيام بعرض الكتاب، على غرار مقدمات الكتب القديمة، وكانت تسمى خطبة الكتاب أو ما شابه. وقد درج بعض مؤلفي الكتب التراثية، على عدة أمور، منها أن يطلبوا من آخرين كتابة المقدمة بدلاً منهم، وبالطبع تتضمن إشادة ومدح في

الكتاب وصاحبه وتحمل في العادة خصائص تبتعد عن صلب الكتاب وتقف عند الإطراء له أو يقوم المؤلف بكتابة المقدمة بنفسه، ونرى فيها معالم النشوة والإعجاب بالعمل، وأنه لم يجدْ ما يشفي غليله من الكتب الأخرى فاختار مؤلفه هذا، ثم يطلب ما اشتمل عليه كتابه[12] وقد خالف ابن المقفع شكل المقدمة المعهود - بدرجة ما - فهو يشيد بقيمة الكتاب. ولم يشر إلى جهده ولا إلى ما عاناه في ترجمته، بل ينطلق إلى تحريض القارئ على مطالعته، ويؤكد «لمن قرأ هذا الكتاب أن يعرف الوجوه التي وضعت له، وإلى أي غاية جرى مؤلفه فيه عند ما نسبه إلى البهائم..»[13] فهو كتاب «مما وضعه علماء الهند من الأمثال والأحاديث، التي ألهموا أن يدخلوا فيها أبلغ ما وجدوا من القول في النحو الذي أرادوا..» فهو هنا يركز على تبيان نسبة الكتاب الحقيقية إلي علماء الهند، ويعتبره على قمة نتاج العلماء قاطبة، لأنه جمع الحكمة بطريقة المثل والقص. ولذا فهو كتاب «جمع حكمة ولهواً، فاختاره الحكماء لحكمته، والسفهاء للهوه، والمتعلم من الأحداث ناشط في حفظ ما صار إليه من أمر يربط في صدره ولا يدري ما هو، بل عرف أنه قد ظفر من ذلك بمكتوب مرقوم»[14] لقد فصّل بحديثه **غاية كل متلق، ما بين عالم وملك وقارئ عادي**، فهو ليس كتاب نخبة، بل يجد كل فرد ضالته، وهو الأمر الذي عاد لتأكيده في ختام مقدمته مفصلاً ما قد يجده كل قارئ لقصص الكتاب، يقول ابن المقفع: «وينبغي للناظر في هذا الكتاب أن يعلم أنه ينقسم إلى أربعة أغراض: أحدها ما قصد فيه إلى وضعه على ألسنة البهائم غير الناطقة ليسارع إلى قراءته **أهل الهزل من الشبان**...، والثاني **إظهار** خيالات الحيوان بصنوف الأصباغ والألوان، ليكون أنساً **لقلوب الملوك** ويكون حرصهم عليه أشد للنزهة في تلك الصور، والثالث: أن يكون على هذه الصفة فيتخذه الملوك **والسوقة** فيكثر بذلك انتساخه...، والغرض الرابع: هو الأقصى، وذلك مخصوص بالفيلسوف خاصة»[15].

فهذا حديث يدل على حضور المتلقي في وعي ابن المقفع، فهو - بلغة عصرنا - امتلك استراتيجية واضحة تعمّد إبرازها منذ الأسطر الأولى في تقديمه، وعاد لتأكيدها في خاتمتها، حيث كان يهدف بطريقة فنية «إلى إبرام نوع من التعاقد الصريح... مع قارئه أو متلقي خطابه. وتفسير ذلك من خلال العلاقة التي تجمع بينهما (المؤلف والمتلقي)، وغالباً ما تبدأ هذه العلاقة بنوع من استدراج المتلقي قصد كسب موافقته للتصديق بالحكم وقبوله، لتنتهي في الأخير بمحاولة إخضاعه وإذعانه وادعائه وانقياده...»[16].

وكان التركيز طوال صفحات المقدمة هذه على إيضاح كيفية استيعاب المتلقي لمقاصد الكتاب، وتحذيره من القراءة العجلى: «فإنه وإن كان غايته استتمام قراءته إلى آخره دون معرفة ما يقرأ منه، لم يعد عليه شيء يرجع إليه نفعه..»[17]، وكذلك «من قرأ هذا الكتاب، ولم يفهم ما فيه، ولم يعلم غرضه ظاهراً وباطناً، لم ينتفع بما بدا له من خطه ونقشه، كما لو أن رجلاً قُدّم له جوز صحيح لم ينتفع به إلا أن يكسره..»[18]، فالقراءة الحقة تكون بتأمل وتمعن، وإلا تباهى القارئ بإتمام الكتاب، ولكن معانيه لم تتجاوز لسانه، وصار كمن زرع ولم يحصد.

«ثم إن العاقل إذا فهم هذا الكتاب وبلغ نهاية علمه فيه، ينبغي له أن يعمل بما علم منه لينتفع به، ويجعله مثالاً لا يحيد عنه»، فالعلم لا يتم إلا بالعمل، وهو كالشجرة والعمل به كالثمرة، وإنما صاحب العلم يقوم بالعمل لينتفع به، وإن لم يستعمل ما يعلم لا يسمى عالماً[19].

ويسير ابن المقفع على نهج متن الكتاب، في إيراد الحكمة مع ذكر قصة أو حادثة توضح ما يريد، فأورد تدليلاً ثماني قصص في مقدمته، وهي تدل على تأثره الواضح بطريقة الكتاب في السرد، وليقدّم المزيد من الترغيب للقارئ، فإذا كان القارئ يجد إلحاحاً من

«التراجم» على ضرب الأمثلة وحكي القصص، فهو يتشوق إلى الولوج في خضم المتن، ليتعرف المزيد، فقصص المقدمة إنما هي غيض من فيض. ونلمس إن تلك القصص الثماني لم يقتبسها ابن المقفع من بعض أقاصيص المتن، بل هي من بنات أفكاره، خاصة وأنها لم تأتِ على ألسنة الحيوان، بل كانت مواقف من حياة الإنسان، تجمع الطرفة والبسمة. وقد تنوعت **بين القصص شديدة القصر، وبين القصة الطويلة نسبياً**، فمن الأولى:

« .. وأقل الناس عذراً في اجتناب محمود الأفعال وارتكاب مذمومها، من أبصر ذلك وميزه وعرف فضل بعضه على بعض، كما أنه لو أن رجلين أحدهما بصير والآخر أعمى، ساقهما الأجل إلى حفرة فوقعا فيها، كانا إذا صارا في قاعها بمنزلة واحدة، غير أن البصير أقل عذراً عند الناس من الضرير؛ إذ كانت له عينان يبصر بهما، وذاك بما صار إليه جاهل غير عارف»[20].

ففصل القول في مزايا الرجل الحكيم الذي يتعلم مما يسمع من الحكمة والمثل، والرجل الذي لا يعيها، وأعطى المثال باثنين سقطا في حفرة، أحدهما بصير والآخر ضرير، وبالطبع سيتحدث الناس بألا عذر للبصير، بل سيلام ويذم.

ومثال القصة الطويلة: أنه يجب على العاقل أن «يحب للناس ما يحب لنفسه، ولا يلتمس صلاح نفسه بفساد غيره، فإنه من فعل ذلك كان خليقاً أن يصيبه ما أصاب التاجر ورفيقه...»[21].

فقد تشارك اثنان في التجارة، واستأجرا حانوتاً لذلك، فأضمر أحدهما أن يسرق بعض بضائع رفيقه، وكان يسكن بالقرب من البيت، فوضع رداءه على البضاعة التي يروم سرقتها ليلاً؛ خوفاً ألا يتعرف عليها في الظلام، ثم مضى لبيته. فجاء رفيقه في التجارة ووجد رداء

شريكه، ظن أنه نسيه، فأسرع بوضعه على بضاعته، حتى إذا جاء في اليوم التالي يجده على بضاعته. فما حل الظلام أقبل المتآمر مع رجل تواطأ معه من قبل، فحملا البضاعة إلى المنزل، وهناك فوجئا بأنها ملك له، وفي اليوم التالي ذهب إلى دكانه، فوجد رفيقه في التجارة مغتماً، فلما سأله عن السبب، أخبره بأن أحد أعداله «بضائعه» قد فقد، وأنه يخشى أن يظن أنه السارق، هنا أسرع المتآمر واعترف له بأنه السارق، وندم على فعلته أمامه.

لم تنته القصة، فقد وصل ابن المقفع هذه القصة بقصة أخرى، فقد قال الشريك لما سمع اعتراف زميله بمحاولة السرقة: «ما مثلك إلا مثل اللص والتاجر. فقال له: وكيف كان ذلك؟..»[22].

فحكى له قصة رجل كان له خابيتان (جرتان ضخمتان)، وكان يضع في إحداهما حنطة وفي الثانية ذهباً، فعرف بذلك أحد اللصوص، فأضمر السرقة، حيث تسلل إلى المنزل في غياب صاحبه، ثم أسرع بعمل جرة الحنطة في سرعة، فاكتشف بعد عنائه أنها خابية الحنطة فندم على تعبه وغفلته.

إن عطف ابن المقفع بتلك القصة على القصة التي قبلها، إنما جاء بهدف تبيان أن الحيلة والمكر في الشر أمرهما منكشف، خاصة أنه أورد قصة تتشابه في أحداثها مع القصة السابقة عليها. **فكأنه يوضح المراد من القصة بذكر قصة أخرى، وهذا ما درج عليه متن الكتاب، فنجد الكثير من القصص القصيرة تتفرع عن القصة الطويلة محور الحكاية**، ولنأخذ مثالاً على ذلك:

يبدأ متن الكتاب بطلب الملك دبشليم من بيدبا أن يضرب له «مثلاً لمتحابين يقطع بينهما الكذوب المحتال، حتى يحملهما على العداوة والبغضاء..»[23] فانطلق بيدبا يقص عليه أن رجلاً شيخاً كان لديه ولدان مسرفان في المال، ولا يعرفان حرفة أو تجارة، فلما أنبأهما

على فعلتهما، اعترفا، وقررا العمل، فعمل أحدهما مزارعاً، وكان معه عجلة يجرها ثوران، وقد أتى على أرض فيها وحل كثير، فانغرس أحد الثورين، فتركه الرجل، ومعه آخر كان يرافقه، فمل المرافق، فترك الثور خوفاً أن يتعرّض له وحش، وذهب يكذب على صاحبه بأن الثور قد مات، وحكى له قصة عن رجل فر من ذئب إلى نهر، فرمى بنفسه فيه وهو لا يحسن السباحة، وكاد يغرق لولا أن أنقذه أهالي البلدة المجاورة، فخرج الرجل، وأسرع إلى بيت بعيد فوجد لصوصاً قد قطعوا الطريق على رجل، وهموا بقتله، فهرب، ولجأ إلى حائط في البلدة ليستريح تحته، فانهار الحائط عليه فمات. فصدقه الرجل، والتمس العذر له، ولكن الثور المنغرس، استطاع أن يخرج من الوحل، وانطلق يسمن في المراعي...، وتتواصل القصة، وتتفرع إلى قصص أخرى للتدليل على صدق قائل في المتن.

وحتى عبارة «وكيف كان ذلك؟» التي ذكرها ابن المقفع في مقدمته مراراً، نجدها كثيراً في متن الكتاب، كلما أنشأ قائل يحكي لمستمع قصة.

ونلحظ سمات عدة في أسلوب ابن المقفع، فهو يتسم بالجزالة والتمكن الشديد في مفردات ومرادفات العربية، وهذا قد تأتى من إجادته للعربية، بدرجة أهلته إلى أن يكون ضمن كتّاب عصره البارعين، فلم «يستجدِ بالشعر، ولا كان من رجال اللغة وعلوم الكلام يدرسها، بل كان صاحبَ صنعة الكتابة، حيث عمل في ديوان عمر بن هبيرة، حين كان في كرمان»[24] فصنعة الكتابة تلك تدل على براعة ابن المقفع في العربية، ودرايته بلغات أخرى أهلته للعمل في هذه المهنة، فقد كان يجيد الفارسية (الفهلوية) واليونانية، إجادة تامة، فنضح ذلك بأسلوبه[25]، بالإضافة إلى تشبعه الواضح بطريقة الكتابة في عصره، حيث فخامة وجزالة لفظ النثر، فاتصف أسلوبه بصفة

التوازن، ويقصد بها تعادل الفقرات بطريقة تشمل على السجع، هذ ليس مقتصراً على ابن المقفع، فهو الطابع العام لنثر عصره، مع عد الاحتفاء بالسجع والجناس وغيرهما من حليات البديع كما ظهر بعد ذلك في النثر[26].

إلا أن أسلوب ابن المقفع تميز في هذا الكتاب بسمات أخرى عديدة، أهمها: إيجاز اللفظ، مع التدليل والتفصيل على ما يقول والتوسع في البرهان والقص. وتلك «طريقة فارسية يتبنيها من قر الحكم والرسائل المنقولة عن بزرجمهر والأكاسرة» وتأثر بهذه الطريقة الكثير من الناثرين، فكانت «الرسائل تشمل في أسلوبها على ما يرجع إلى ربط الأمور بأسبابها واستنباط النتائج من مقدماتها ورد الأشباه إلي نظائرها، والآثار إلى مصادرها»[27].

وهي طريقة متطورة عن حقبة أدب ما قبل الجاحظ، الذي نزع إلى نوع من الواقعية في الأسلوب، ولم يرتق إلى مستوى عال من الذهنية، فلما جاء الجاحظ صور الكثير من المعاني والإحساسات في مؤلفاته، ثم كان أدب ابن المقفع الذي نزع إلى المثل الأعلى في كتاباته[28]. والمثل الأعلى يقصد به تعبيره عن معان وأفكار فلسفية وذهنية.

ويذكر أن ابن المقفع اشتهر بتحبير الرسائل الخُلُقية التي ترجع إلى سياسة الملك للرعية، وطاعة الرعية للملك[29] فلا غرو إذاً أن يقوم بترجمة كتاب كليلة ودمنة، فهو ينسجم مع ما اعتاد عليه في كتاباته، ولننظر إلى باقي مؤلفاته مثل الأدب الكبير والأدب الصغير وغيرهما لنعرف الخط الفكري الذي انتهجه، وأنه كان مغرماً بتلك النوعية من المؤلفات، فتميّز عن سائر كتّاب عصره، وجاء كتاب كليلة ودمنة ليكمل تلك المنظومة الفكرية التي اختطها لنفسه. لقد عاش في زمن كثر فيه الاضطراب واشتعال الحروب، وظلم الخلفاء، وعسف الأمراء،

واحتاج الناس إلى ما يسترشدون به لتبيان العلاقة بينهم وبين رعاتهم، فالملوك افتقروا إلى سياسة الرعية، أو بالأدق إلى طريقة واضحة في سوس الرعية[30].

فهل يكون هذا الكتاب نوعاً من تأدية دور ابن المقفع كمثقف نحو حكام عصره؟

إذا كانت الإجابة بالإيجاب[31]، فهي تدل على سعة أفق هذا الأدب، وعمق تفكيره، وأنه لم يكن عدواً للعرب ولا للثقافة العربية كما يبالغ البعض، بل هو يمثّل التلاقح الفكري بين الثقافة العربية والفارسية، وأيضاً التلاقح الأدبي - لو جاز التعبير - بين الأدبين العربي والفارسي، وهو أمر ضروري لكل أدب، لكي يزداد معينه ثراء، وتتعدد روافده ومنابعه، وفي الوقت ذاته، فإن هذا الدور الذي أداه ابن المقفع ينسجم تماماً مع ما قام به بيدبا مع الملك دبشليم، فهو اقتداء واتصال، وبذلك لم تفشل جهود بيدبا ولم يوأد حلمه.

المقدمة الرابعة:

وعنوانها: «باب برزويه، ترجمة بزرجمهر بن البختكان».

وقد انصبت على سرد قصة حياة «برزويه» المترجمة، فيصفه في المطلع بأنه: «رأس أطباء فارس، وهو الذي تولى انتساخ هذا الكتاب، وترجمه من كتب الهند»[32].

وتبدو مقولته «... وترجمه من كتب الهند» تأكيد على فرضية عدد من الباحثين، بأن برزويه جمع حكايات كليلة ودمنة من كتب هندية متفرقة، كان قد اطلع عليها، وترجمها مع ما ترجم، وبذلك أنقذ هذا الكتاب من التفرق في غيره من الكتب.

وخيراً فعل بزرجمهر حيث بدأ المقدمة بقوله «قال برزويه»، فنحن

نقرأ سرداً بضمير المتكلم، يسهب فيه برزويه مسيرة حياته، منذ أن تعلم القراءة والكتابة، ثم أجاد فنون الطب، وراح يداوي المرضى، وترفع عن صغائر ما يفعله باقي الأطباء، الذين هم من دونه علماً، ويفوقونه جاهاً ومالاً، ولكنه ردع نفسه عن غيها، وأبطل وساوس الشيطان فيها، وانصرف إلى التعمق في الحكمة، والنهل من منابعها، فلايزال كذلك حتى نجح في ترجمة هذا الكتاب، يقول في ختام مقدمته: «... فأقمت على هذه الحال، وانتسختُ كتباً كثيرة، وانصرفت إلى بلاد الهند، وقد نسخت هذا الكتاب»[33].

ويتملكنا العجب كثيراً ونحن نقرأ هذه المقدمة؛ فلم يتحدث برزويه عن تفصيل حياته، ومراحل كفاحه كما توقعنا منذ البدء إلا في الصفحة الأولى فقط، حيث أشار في عدة أسطر إلى نسبه (من بيوت الزمازمة وهم من عظماء فارس)، ثم حرص والديه على تعليمه، وما أجاد من فنون الطب. وانصرف في باقي الصفحات (من ص 75 إلى ص 93) لبسط مراحل كفاحه مع نفسه ضد آفات الدنيا كالبخل والأنانية والطمع في الجاه والحرص على التكبر على الناس، وأسهب في إيضاح كيف كان يعظ نفسه، ويذكرها بالفضائل، وأوضح رحلته مع الأديان، وكيف أنه لم يسترح إلى دين الآباء والأجداد، بل راح يبحث في الأديان الأخرى، وعزم ألا يرتكب ما يخالف ما تتفق عليه الإنسانية من قيم الخير المطلق أو الشر المطلق، وسرد قصصاً (كالمعتاد) تدليلاً على ما يقول، وقد بلغ عددها أربعاً. وجاءت على نسق القصص التي تقدمت من قبل، حيث تسبقها الحكمة الموجزة، ثم يسهب في عرض الأحداث. إن المقدمة هنا تشير إلى حرص ابن المقفع على ربط المتلقي بمتن الكتاب، فنحن أمام طبيب شهير، ترفع عن الدنايا، وأعطانا مثالاً لحياة عقلية تقوم على استقاء موارد الحكمة، وتطبيق ذلك على السلوك. فهي سيرة شخصية تتسق مع حياة بيدبا المؤلف،

وتؤكد أن هذا الكتاب لم ينتقل إلا بواسطة حكماء وفلاسفة، عاشوا الحكمة لدرجة المثالية في حياتهم، ونقلوها لمن يرومها.

يقول «برزويه»: «يا نفس، انظري في أمرك، وانصرفي عن هذا السفه، وأقبلي بقوتك وسعيك على تقديم الخير، وإياك والشر، واذكري أن هذا الجسد موجود لآفات، وأنه مملوء أخلاطاً فاسدة قذرة تعقدها الحياة، والحياة إلى نفاد، كالصنم المفصلة أعضاؤها، إذا ركبت ووضعت، يجمعها مسمار واحد، ويضم بعضها إلى بعض، فإذا أخذ ذلك المسمار تساقطت الأوصال..»[34].

إنه زهد شديد في مباهج الحياة، وتحقير لشأن الجسد. وهذا ينسجم مع تأثر برزويه بحياة البراهمة التي كانت ترتكز على تعقيب الجسد وتحقير رغباته، وهو - لا شك - مطلع على تعاليم فلسفة البراهمة، من خلال إجادته المطلقة للغة الهند القديمة. لو لم نسلم بادعاء البعض بأن ابن المقفع هو واضع شخصية برزويه فإن برزويه يكون في قمة الرضى النفسي وهو يترجم هذا الكتاب الذي يعلي من شأن الحكمة والفكر والفلسفة في أزهى صورها، حيث تربط الحياتي مع الفكري، في منظومة من تلاقي الفلسفة مع رجل الشارع العادي، توجهه وتقوده نحو الخير.

ولو أعدنا النظر في خطاب هذه المقدمة، من منطلق أهمية دراسته للوقوف على ما يبتغيه المؤلف وأيضاً التعرف على نوعية المخاطَب، انطلاقاً من أن «الخطاب هو قناة تواصل تمكّن المخاطِب المرسل من تبليغ ما أوحى به فكره وشعوره تبليغاً يحمله أسلوب متضمن لتقنيات الإقناع المؤثر، حسب شخصية كل مخاطب ومستواه الفكري العام ومقصديته، وعلى مستوى التحاور - المباشر وغير المباشر - قد يتقاطع مع خطاب آخر معاكس يؤثر في مكوناته ومجراه وأسلوبيته»[35].

فعندما نقوم بتحليل خطاب هذه المقدمة، وفقاً لما ابتغاه ابن المقفع، ووفقاً لنفسية متلقيه، فإننا سنجد أنه كان يترجم وعينه على المتلقي العربي المسلم، الذي ينظر إلى إرث الحضارة الفارسية بأنه إرث لحضارة وثنية، تمكن الإسلام من قهرها، وأطفأ نيرانها، وبالتالي فإن المخاطِب حريص كل الحرص على عدم استثارة مشاعر المسلمين بذكر ما يدل على إعلاء شأن الديانات الأخرى، سواء في الهند «البوذية»، أو الفرس «الزرادشتية والمزدكية...». ولو أعدنا قراءة المقدمات السابقة، فلن نعثر على أي إشارة تفيد بتمجيد هذه الأديان، ويتضح الخطاب أكثر في هذه المقدمة.

ففي الاقتباس الأخير من الكتاب أعلاه، نجد أنه يشير إلى الخير والشر بإطلاق عام دون تحديد، وهكذا درج في المتن وفي المقدمات السابقة. فهناك من الأمور التي حرمها الإسلام ولا تعارضها الديانات الوضعية الأخرى مثل تقديس وعبادة غير الله تعالى والخمر والرقص، فلم تتم الإشارة لأي من ذلك، بل كانت هناك إشارات عديدة تقطع بأن ابن المقفع لا يريد الصدام مع متلقيه بأي حال، فهو يوجه الخطاب الزاهد أعلاه، على غرار وصايا الصالحين ووعاظ المسلمين، كأمثال علي بن أبي طالب والحسن البصري. فيقول «يا نفس انظري في أمرك..». ويقول في نفس الصفحة: «يا نفس، لا يبعد عليك أمر الآخرة فتميلي إلى العاجلة في استعجال القليل وبيع الكثير باليسير..»(36).

فالآخرة كمفهوم يضاده «العاجلة/ الدنيا» من أهم مفردات خطاب الإسلام.

وفي مرحلة تساؤلاته عن سائر الأديان وقيمها، يقول: «... عدتُ إلى طلب الأديان والتماس العدل منها، فلم أجد عند أحد ممن كلمتُه جواباً فيما سألته عنه فيها، ولم أر فيمن كلموني به شيئاً يحق لي في عقلي أن أصدق به ولا أن أتبعه. فقلت: لما لم أجد ثقة آخذ

منه. الرأي أن ألزم دين آبائي وأجدادي الذي وجدتهم عليه...» ولكنه لم يجد طاقة في نفسه على لزوم دين الآباء دون اقتناع، فلجأ إلى سبيل آخر. يقول: «فهجس في قلبي وخطر على بالي قرب الأجل وسرعة انقطاع الدنيا واعتباط أهلها...، رأيت ألا أتعرض لما أتخوف منه المكروه، وأن أقتصر على عمل تشهد النفس أنه يوافق كل الأديان، فكففت يدي عن القتل والضرب، وطرحت نفسي عن المكروه والغضب والسرقة والخيانة والكذب والبهتان والغيبة وأضمرت في نفسي ألا أبغي على أحد، ولا أكذب بالبعث ولا القيامة ولا الثواب ولا العقاب..»(37).

إن رحلة برزويه هنا كانت تنطلق من أسئلة متعددة عن جوهر تعدد الأديان، ونقصد بالطبع الأديان الوضعية التي كانت سائدة في عهده. ولم تشر المقدمة إلى هذه الأسئلة، فهي مرحلة شك مجهولة البنية بالنسبة إلينا، ولكننا نستقي مما قدمه، أنه لم يسترح إلى عقيدة ما، بل سعى إلى الالتزام بالخير وقيمه على إطلاقه، وترك النزوات والشرور على إطلاقها. أي العيش وفقاً للفطرة السليمة التي يجبل الله المرء عليها. وهذا - في رأيي - متسق تماماً مع لب العقيدة الإسلامية، التي هي ديانة الفطرة، وفي حديث الرسول (صلى الله عليه وسلم) الشهير: «كل مولود يولد على الفطرة، فأبواه يهودانه أو ينصرانه أو يمجسانه» أو كما قال صلى الله عليه وسلم. وكون الخطاب يرتكز على التذكير بأمر الآخرة، والزهد في الدنيا، رغم أن صاحبها المفترض «برزويه» كان على دين وضعي، إنما يدل على فطرة نقية وتساؤلات صادقة كانت ثائرة في نفسه وهو يحاول العقائد المنتشرة في عصره. وفي نفس الوقت، فإن المفردات هنا لا تروّج لعقيدة الفرس كما ادعى الكثير من منتقدي ابن المقفع، واستندوا إلى أن تلك المقدمة من وضعه، بل هي رحلة فلسفية عقدية، معتادة من عقلية درست مختلف الأديان،

وحاولت أن تتخذ موقفاً منها. وإذا كان البعض يتهمون ابن المقفع بأنه قد أسلم ظاهرياً، وظل على المجوسية، وتجلّى ذلك في حبه للمجون[38]، فإن تلك التهمة لا تؤثر كثيراً على النهج الذي اختطه في كتابه المترجم، فلم يسعَ إلى التهكم من عقيدة الإسلام، بل كان خطابه متماشياً مع النهج العقدي السائد في عهد بني العباس.

ومن **القصص** التي ساقها في مقدمته تدعيماً لهذا التوجه الحكيم، أقصوصة عن الرجل الذي جعل ديدنه النسك والزهد، مع أعمال جليلة في الدنيا، فهو مثل الكلب الذي مرّ بنهر وفي فمه ضلع (عظم بلحم)، فرأى ظلها في الماء فهوى ليأخذها فأتلف ما كان معه، ولم يجد في الماء شيئاً[39]. فهو يحبّذ الوسطية في الحياة، بين النسك والاستمتاع بلذائذ الحياة، دون سفه أو سوء خلق، حتى لا يفقد الرجل ما اكتسبه في دنياه، وما حرص عليه من أجل آخرته، فيلقي ما معه (مثل الكلب) طمعاً في نعيم آخر، أي ينتقل من حال إلى حال مغايرة، فيخسر الاثنين معاً. تلك الوسطية هي إحدى خصائص الإسلام. ويورد قصة أخرى تدعّم رؤيته في أهمية ألا يعيش الفرد لحظته الآنية فقط، بل لابد أن ينظر دوماً في حال ماضيه (ماذا قدم فيه) وحاضره (ماذا يفعل) وأمر مستقبله (كيف يخطط له). «إن الإنسان لا يمنعه عن الاحتيال لنفسه إلا لذة حقيرة غير كبيرة... فإذا ذلك يشغله ويذهب به عن الاهتمام لنفسه وطلب النجاة لها» ومثال من يسلك هذا المسلك، كرجل نجا من خوف فيل هائج فلجأ إلى «بئر فتدلى فيها، وتعلّق بغصنين كانا على سمائها، فوقعت رجلاه على شيء في طيّ البئر، فإذا حيات أربع قد أخرجن رؤوسهن من أحجارهن، ثم نظر فإذا في قاع البئر تنين فاتح فاه منتظر له، ليقع فيأخذه، فرفع بصره إلى الغصنين فإذا في أصلهما جرذان أسود وأبيض، وهما يقرضان الغصنين داءبين لا يفتران...» وبينما هو في ذلك، إذ رأى على جانب من البئر كوة فيها

نحل وعسل، فترك ما فيه، وتشاغل بأكل العسل، وظل هكذا، حتى تآكل الغصنان، وسقط في فم التنين[40]. تحمل هذه القصة الكثير من الأجواء الفانتازية، التي حفلت بكل ما هو مخيف. وقد وردت في ختام تلك المقدمة، ولجأ المؤلف - على غير المعتاد - إلى الإسهاب في توضيح رموز القصة السالفة: «... فشبهتُ بالبئر الدنيا المملوءة آفات وشروراً...، وشبهت بالحيات الأربع الأخلاط الأربعة التي في البدن...، وشبهت بالغصنين الأجل الذي لابد من انقطاعه، وشبهت بالجرذين الأسود والأبيض الليل والنهار اللذين هما دائبان في إفناء الأجل، وشبهت بالتنين المصير الذي لابد منه، وشبهت بالعسل هذه الحلاوة القليلة التي ينال منها الإنسان،... ويتشاغل عن نفسه»[41].

هذا التشريح لدلالات الرموز في القصة، ينبئ عن مخيلة بديعة، وفهم عال لبناء قصة لحمتها الرمز وسداها الدلالة، وأرى أنها تقف في موقفها من المقدمة حيث جاءت في ختام المقدمة الرابعة، التي هي ختام مقدمات الكتاب، وتلاها بعد أسطر قليلة متن الكتاب وقصصه، أرى أنها تمثل خلاصة ما يريده المؤلف من ضرورة فهم أحداث قصص المتن على النحو الرمزي الذي قدمه في هذا القصص، فيقوم المتلقي بتحليل القصص بعدئذ على نحو ما فعل المؤلف، خاصة أنها تقترب في جوها الفانتازي وأحداثها الصاخبة من طبيعة قصص المتن. وهي قد أوجزت بشكل واضح فلسفة ابن المقفع، فهو لديه يقين كامل بـ: الموت، الآخرة، أهمية العمل في الدنيا وعاقبته، فهمه الدقيق بذات الإنسان الذي هو غافل دائماً عن حقائق الوجود الزمنية والمتمثلة في تسارع الليل والنهار، وحتمية الأجل.

****

لقد رُوِّج عن ابن المقفع الزندقة والتي كانت سبباً في قتله، إلا أن سياق حدث القتل تاريخياً يدل أن الدافع السياسي هو السبب الجوهري

لقتله، فقد أرسل رسالة إلى أبي جعفر المنصور، وشدد فيها على الأمان، ووضع شروطاً على أبي جعفر ضماناً ألا يقتله، فلما قرأها المنصور غضب من لهجتها، واستغلها أحد أتباعه وهو «سفيان بن معاوية»، فأوغر صدره على ابن المقفع، فكانت الحتمية التي انتهت بمقتل ابن المقفع[42]

* * * *

إن ديدن الكتب الباقية في مسيرة الفكر الإنساني أن تكون نبعاً لكل جديد، ومعيناً لاتجاهات تتوالد عنها. وهذا الأمر يصدق على كتاب كليلة ودمنة، الذي أدخل لوناً جديداً من السرد الحكائي على ألسنة الحيوانات والطيور في الأدب العربي، وكان جسراً أولياً عبَر العرب منه إلى الثقافات الأخرى، ولا ريب أن هذا قد انعكس في كثير من طرائق السرديات وبنياتها بعد ذلك، وهو أمر يستلزم مباحث كثيرة، تنطلق من الآثار التي أحدثها هذا الكتاب فيما جاء بعده.

الهوامش

1) المصطفى الشاذلي، مقاربة أولية لكيفية اشتغال المقدمة في الخطاب النقدي القديم. دورية علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، ج 29، م 28 سبتمبر 1998م، ص 297.

2) اعتمدنا في هذه الدراسة على طبعة كتاب كليلة ودمنة، من منشورات «المطبعة الفخرية» بمصر، بدون طبعة وبدون تاريخ. وقد ذكرت آراء منذ القدم تقول بأن ابن المقفع قام بوضع الكتاب وتأليفه، ولكن هذه حجة ضعيفة، لأن جهود المستشرقين المعاصرين أثبتت أن قصص الكتاب متواجدة بشكل متفرق في الأدب الهندي القديم وخاصة في كتب: «بنج تنترا» ومعناها (خمسة أبواب)، هيتوبادشا أي (نصيحة الصديق)، والمهابهاراتا. انظر تفصيلاً لذلك: موسى سليمان، الأدب القصصي عند العرب، مكتبة المدرسة، ودار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 4، 1969م، ص 23.

3) انظر: د. عبداللطيف حمزة، ابن المقفع، دار الفكر العربي بالقاهر، ط 3، 1965، ص 202.

4) لقد أثبتت الكتب التاريخية التي عاد إليها الباحثون والمستشرقون وجود واقعه الإسكندر الأكبر بالفعل، ولكن لم يثبت وجود الملك دبشليم تاريخياً، مما دفع البعض إلى اعتبار دبشليم وبيدبا من اختراع المؤلفين الهنود للكتاب. انظر: المرجع السابق، ص 201-200. ولكن هذا رأي يحتاج إلى إثبات وتمحيص قبل إطلاقه، في ضوء فقدان الكثير من الكتب الهندية القديمة.

5) انظر: كليلة ودمنة، ص 3 إلى 7.

6) ص 154.

7) ص 153.

8) ص 11.

9) انظر: محمد حسن نائب المصرفي، مقدمته لكتاب كليلة ودمنة، منشورات دار الهدى الوطنية ببيروت، ط 1، 1g83، ص 9.

10) انظر باب بعثة برزويه إلى الهند، ص 38-47.

11) انظر د. عبداللطيف حمزة، مرجع سابق، ص ص 82، وأيضاً ص 202.

12) انظر: بوجمعة جمّي، خطاب المقدمات في شروح مخطوطة لما أبدعه الحريري من مقامات، دورية «جذور»، منشورات النادي الأدبي الثقافي بجدة ج 1، مج 1، فبراير 1999م.

13) كليلة ودمنة ص 57.

14) نفسه ص 56.

15) نفسه ص 73.

16) المصطفى الشاذلي، مقاربة أولية لكيفية اشتغال المقدمة...، مرجع سابق، ص 306.

17) ص 57.

18) ص 59.

18) ص 59.

19) ص 60.

20) ص 61.

21) ص 66، وبقية القصة ص 67، 68.

22) ص 68، والقصة ص 69.

23) ص 93، والقصص في الصفحات: 94، 95، 96، 97...

24) عمر أبو النصر، في مقدمته لكتاب: آثار ابن المقفع، منشورات دار الحياة، بيروت، ط 1، 1966، ص 8.

25) انظر: محمد حسن نائل المصرفي، مقدمة كتاب كليلة ودمنة، مرجع سابق، ويقال إنه ترجم علمي المنطق والفلسفة من الفارسية وكانا قد نقلا من اليونانية إليها، وقد تأثر بهما. ص 36.

26) انظر: أنيس المقدسي، تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط 8، 1989، ص 144. ويضيف عبداللطيف حمزة، مرجع سابق، ص 123، إنه قد انتمى إلى «مدرسة ممتاز بالإيجاز في القول واستخدام الأسلوب المنطقي، فعباراتهم قليلة، وألفاظهم مساوية لمعانيهم».

27) محمد حسن نائل المصرفي، مرجع سابق، ص 30، فالحكم والأمثال من آثار آداب الفرس. انظر عبداللطيف حمزة، م س، ص 124.

28) انظر: د. عبداللطيف حمزة، م س، ص 68.

29) انظر: محمد حسن نائل...، مرجع سابق، ص 28.

30) انظر: المرجع السابق، ص 36.

31) يروى أن ابن المقفع وضعه لنصح الخليفة أبي جعفر المنصور بشكل خاص، حتى تفعل هذه الأحاديث فعلها في نفسه، وقد كان المنصور يكره ابن المقفع بسبب بعض المواقف التي ارتكبها الأخير. بانحيازه ومناصرته لبعض أعداء المنصور. انظر: موسى سليمان، الأدب القصصي عند العرب، م س، ص 24.

32) كليلة ودمنة، ص 74.

33) ص 93.

34) ص 77.

35) بو جمعة جمّي، بحث: شروح المقدمات في شروح مخطوطة لما أبدعه الحريري من مقدمات. م س، ص 240.

36) ص 77.

37) ص 80، 81.

38) انظر: د. عبداللطيف حمزة، م س، ص 52.

39) ص 84.

40) ص 91.

41) ص 92.

42) انظر: عمر أبو النصر، مقدمته لكتاب «آثار ابن المقفع»، ص 9.



تراثنا العربي وأبعاده



الهادي الزريبي

1. ما نعني بالتراث؟

التراث هو روح الأمة التي تسري في كيانها عبر العصور والأجيال، إنه الدعامة الأساسية والركيزة الثابتة التي تميز ملامح الأمة عن سواها، وهو الذي يمدها بالاعتزاز والفخر، ويزودها بالكبرياء الذي يعينها على تجاوز الصعاب وتخطي العقبات، ويعطيها الطاقة والقوة التي تزيد من سرعة خطاها وتثبت أقدامها على طريق التقدم والانطلاق والرقي الحضاري.

وحين يذكر التراث يتجه القصد غالباً إلى نطاق محدود يحصره البعض في قديم المخطوطات من علوم العربية، والدراسات الفقهية والإسلامية عموماً.

وتوجد هنا وهناك على امتداد وطننا العربي عناية قلّت أو كثرت لخدمة التراث وإحيائه. ولكن أكثر ما نشر منه لا يعدو ذخائر العربية من لغة وبلاغة وأدب، وكذلك ذخائر الإسلام عقيدة وشريعة وفلسفة وتاريخاً. ولذا فجمهرة المشتغلين بتحقيق التراث هم علماء العربية وفقهاء الإسلام.

لكن يجب أن لا يغيب عن بال البعض بأن التراث يستوعب إلى جانب ذلك كله ما ترك أسلافنا من آثار في مختلف العلوم وميادين المعرفة من رياضيات وفلك وطب وصيدلة وهندسة. ثم إنه إذا كانت مهمة التراث الكشف عن جذور أصالتنا وأسرار ذاتنا فيجب أن يتأصل

الإدراك بأن تراث الأمة العربية الإسلامية لا يقف عند بداية التاريخ الإسلامي الذي حققت الأمة فيه وجودها المشترك، وإنما يمتد مع ماضيها إلى أول ما عرفت التاريخ.

فماضي كل الشعوب التي دخلت الإسلام وتعرّبت هو من ماضي هذه الأمة. وكل الحضارات الفكرية والمادية التي ازدهرت قديماً على أرض وطننا هي في الواقع التاريخي ميراثنا جميعاً.

ومن ثم لا يجوز أن نقف بالتراث عند حد زمني أو مكاني محدودين، وإنما يمتد ويشمل كل ما عبر عن شعورنا ونبع من ذاتنا وترعرع على أرضنا. ذلك هو تراثنا نحييه ونحميه، وعليه نعتمد في نهضتنا، بحيث نصل الماضي بالحاضر لبناء المستقبل. وبالتالي فالتراث هو موروثنا الحضاري لغة وأدباً وعلماً وفناً وفلسفة وديناً وسياسة واجتماعاً.

وهو الذي يمتد مع ماضي هذه الأمة إلى بداية تاريخها فماضي كل الشعوب التي أسلمت وتربعت هو ماضي هذه الأمة كما تقدم لنا، لأن الصلة بين شعوب هذه المنطقة بعضها ببعض صلة وثيقة ضاربة في أعماق التاريخ، حيث كانت الهجرات والإتصال التجاري بين مد وجزر من اليمن والجزيرة العربية عموماً إلى مصر القديمة وبلاد المغرب ومنطقة الشام وبلاد الرافدين.

وتكونت تبعاً لذلك صلات وثيقة قبل الإسلام بمئات السنين، فالكنعانيون والبابليون والفراعنة والفنيقيون واللّوبيون - البربر - لهم صلات وطيدة بأرض اليمن بالأرض السعيدة، وهم أقرب الشعوب إلى بلاد الغرب، وأكثرهم تفاعلاً معها وتجاوباً واندماجاً، بل يعدون امتداداً لهذه الأرض فالشام والعراق تعتبران من ضمن هذه الأرض، فمن ينكر أن دولتي المناذرة والغساسنة أنهما دولتان عربيتان. ونحن شعوب الأمة العربية الإسلامية الذين عرفوا التاريخ من القرن الأول للهجرة أمة

واحدة قد اندمجت فيها كل شعوبها القديمة حتى صار ماضيها جميعاً من ماضي هذه الأمة، كما صار تراثها الفكري والحضاري ميراثاً لهذا الوطن الكبير.

ومن هنا لا يمكن أن نقف بالتراث عند حد زماني أو مكاني نحصره في نصوص الشعر الجاهلي وذخائر علوم العربية والإسلام بل تمتد أبعاده فتستوعب التراث القديم لكل أقطار وطننا الكبير على امتداد الزمان والمكان، فتدخل فيه مثلاً مخلّفات الحضارة المصرية القديمة والآثار البابلية والآشورية والتراث اليمني والفينيقي والقرطاجني واللّوبي - البربري - لأن ذلك كله مادة تاريخية لماضي هذه الأمة الواحدة حتى تأخذ مكانها في تراثها المشترك في عصورها القديمة إلى تراثها الحي العربي الإسلامي الذي التحموا به والتقوا فيه جميعاً: عقيدة وفكراً ولساناًوشعوراً وآمالاً مشتركة.

وقد يبدو هذا المفهوم للتراث غريباً لدى البعض لكنه لم يكن كذلك في القرون الإسلامية الأولى حين كانت أمتنا في أوج قوتها وازدهارها، لقد اتسع أفقها الرحب لهذا الشمول.

ولقد شارك في هذا التراث الحي تأليفاً وجمعاً وتدويناً لا الذين ينتمون بأصولهم إلى الجزيرة العربية وحدهم وإنما كانت المساهمة أيضاً ممن دخلوا في الإسلام وهجروا إلى اللغة العربية لغات آبائهم وأجدادهم واستعربوا.

وهذا مصداق قوله صلى الله عليه وسلم: «ليست العربية بأحدكم من أب وأم ولكنها اللسان فمن تكلم العربية فهو عربي».

قيمة التراث العربي:

إن من يتتبع شعوب العالم المعاصر يجدها تبذل الغالي والنفيس

وتكرس مجهوداً مضنياً من أجل بعث تراثها وصيانته معتزة به مفتخرة، لتثبت قدمها في ميدان العراقة وترفع رايتها بين رايات الأصالة.

والتراث العربي الإسلامي الذي وصلنا على طول الحقب وتعاقب الأزمان، فإنه لا يمثل إلا النزر اليسير يناهز الثلاثة ملايين مخطوط تناثرت على امتداد العالم، ولا يمثل ما نشر منها سوى نسبة ضئيلة جدا كماً ونوعاً.

ولابد من بذل مجهود كبير وجماعي بكل قطر عربي لإحياء أكثر ما يمكن من هذا التراث والتعريف به. لأن التعرف على الماضي ضرورة حياتية لبناء المستقبل. وتراث أي أمة إنما هو مجموع تاريخها ومقومات وجودها، فإذا فقدته أو جهلته أو تنكرت له عاشت عمرها مجهولة الهوية منبّتة الأصول محتقرة منبوذة.

وحتى نكوّن فكرة عن غزارة تراثنا وجلالة قدره، إذ ليس لأمة من الأمم ما يضاهيه كماً ونوعاً، يكفي أن نلقي نظرة فاحصة على كتاب الفهرست لابن النديم حيث ذكر ما ألفه العرب في القرون الأربع الأولى بعد الهجرة، هذا إلى جانب فهرست ابن خير الإشبيلي، وكشف الظنون وإيضاح المكنون وهدية العارفين وكتاب بروكلمان وغير ذلك من الموسوعات والفهارس المتنوعة التي تحدثت عن قيمة التراث العربي الإسلامي محاولة إحصاءه.

هذا على مستوى الوطن العربي الشامل، أما إذا نظرنا إلى ما بين أيدينا في القطر التونسي الذي يزخر بالمخطوطات النفيسة وجدنا ما يزيد عن 25 ألف مخطوط كانت موزعة بين المكتبات التالية: العبدلية والأحمدية والعطارين والقيروان وغيرها، وأعتقد أنها جمعت الآن بالمكتبة الوطنية - العطارين - هذا إلى جانب المخطوطات التي يمتلكها الخواص والتي لا يعلم عددها ولا نوعها أو قيمتها إلا الله

وأصحابها، وهي في الغالب غير مستغلة ولم تقع الاستفادة منها إلا في حدود ضيقة جداً.

تراثنا والكوارث التي مرّت به:

لقد تعرض هذا التراث الغزير إلى جملة من الكوارث والعوادي السياسة والطبيعية.

أما السياسية فكثيرة منها:

1 - تدمير المغول لمكتبة بغداد وقذفهم لمخطوطاها ونفائسها في نهر دجلة حتى اسودّت مياهه من مدادها، وقد عبث هؤلاء أيضاً بمكتبة دمشق وأتلفوها.

2 - حرق المخطوطات العربية في غرناطة إثر إجلاء العرب من الأندلس.

3 - ما فعله الإسبان في القرن السادس عشر ميلادي بمكتبة جامع الزيتونة التي داسوها بخيولهم ثم أحرقوها.

4 - ما فعله الفرنسيون من إحراقهم لمكتبة الجزائر.

5 - ما استولى عليه العثمانيون الأتراك باسم الإسلام من مخطوطات بلغت ربع مليون وهي الآن مجمدة بمكتبات اسطنبول وغيرها من البلاد التركية.

أما الكوارث الطبيعية فتتمثل في الحرائق والغرق والفئران والسوس.

لقد أصابت الحرائق وأتت على الكثير من المكتبات العربية وغرقت السفن بالعديد منها كمكتبة ابن خلدون مثلاً، وكم أكلت الفئران وقضى السوس على مكتبات كثيرة. لكن أشد هذه الكوارث

إيلاما على النفس هو جهل البعض منّا وخاصة خدام دور العبادة وحرّاس المكتبات وغيرهم من الجهلة والطامعين.

ويروي المرحوم كرد على «بأن خدام المساجد باعوا أكداساً من مخطوطات القاهرة ودمشق للمستشرقين نظير دراهم معدودة لا توازي ثمن ورقها الأبيض».

وأعتقد أن مثل هذه المخطوطات العربية الثمينة مازالت تباع للسواح بأبخس الأثمان في قطرنا أيضاً، ومن الكوارث التي تعرض لها تراثنا قديماً كوارث بشرية من طرف المستشرقين المتعصبين والصهاينة الحاقدين الذين دسوا بتراثنا من الإسرائيليات والأخبار المنحولة الشيء الكثير قصد إفساده.

أما في عصرنا الحاضر فإننا معرضون إلى حركة استشراق بعيدة المرامي خبيثة المقاصد، حيث سخّر الاستعمار عدداً من رجالاته تحت أسماء مختلفة وبعناوين متعددة كالبعثات التبشيرية والإرساليات في ميادين التعاون الفني والمنظمات العالمية ظاهرها لخدمة الإنسانية.

ولكن الخطر المباشر يتمثل في الشعوبيين والمستغربين الذين كانوا ومازالوا على أمتهم أبعد شيراً وأكثر خطراً من الأجنبي نفسه، لأن الهدم من الداخل أيسر وأبعد وأشر وأعمق.

لقد تنوعت دعوات هؤلاء وافتراءاتهم، فهم يزعمون مرة أن الشعر الجاهلي منحول ومكذوب، ومرة يدعون إلى حلول العامية محل الفصحى، ومرة ثالثة ينادون بإبدال الحروف العربية بالأبجدية اللاتينية خدمة لهذه الأمة وتوفيراً لأموالها وأقوالها حسب دعواهم.

لقد تكررت هذه الحملات الحديثة نفسها بكل قطر عربي على حدة منطلقين من مصر مروراً بلبنان فالمغرب العربي.

فهم يدعون بأن اللغة العربية قاصرة على مسايرة العصر أو هي

غير صالحة لتدريس العلوم أو هي لغة صعبة أو هي لغة العصر الجاهلي يجب أن نضع بيننا وبينها سداً أو نحفر لها قبراً. ومرة أخرى ترتفع الأصوات متحدية القرآن الكريم مدعية بأن الإسلام مناف للتقدم ويحول دونه. أو أن القرآن متناقض بعضه مع بعض، أو أن أحكامه ظرفية وغير صالحة للتنفيذ في عصرنا هذا.

إلى غير ذلك من الدعوات والمعارك التي مازال نقعها يغطي سماءنا، ومازالت روائحها تزكم أنوفنا وأصواتها تؤذي أسماعنا إلى يومنا هذا.

إن هذه الدعوات مهما تلونت واختلفت في المكان والزمان فالمقصود منها القضاء على تراثنا ومحو أصالتنا وقطع الصلة بين حاضر هذه الأمة وماضيها للقضاء على مستقبلها لأن من لا ماضي له لا حاضر له ومن لا حاضر له لا يستطيع أن يبني مستقبله.

التراث والمعاصرة:

1. مفهوم المعاصرة:

لعلّ أوّل ما يعرض لنا من قضية التراث والمعاصرة هو أن نوضح مفهوم المعاصرة في مجالها الزمني، حيث يعتقد الكثيرون أن المعاصرة في ميدان الأدب مثلاً «هي الاشتغال بقضايا عصرنا دون الالتفات إلى الماضي القريب أو البعيد» ويتوهم البعض أن الأديب «لا يستطيع أن يدعي الانتماء إلى عصره إلا بقدر ما يحضره اهتمامه في رؤية الحاضر ولمح المستقبل».

ولكني أعتقد أن حياة الأديب المعاصر وعيشه بوجدان زمانه لا يمكن أن يكون موضع خلاف أو جدال. ولكن هذا الوجدان العصري يجب أن يكون مشحوناً بتراث ماضيه بحيث لا يمكن عزله عنه أو بتره منه.

وقانون الوراثة يتحكم في حياة الأدب كما يتحكم كل كائن حي مادياً أو معنوياً.

فليس في الإمكان أن نتصور الأديب المعاصر مثلاً منفصلاً تماماً عن ماضيه إلا إذا تصورنا إنسان العصر لا يمت بأي صلة إلى أبيه وجده، إلى تاريخه، إلى مقوماته وإلى دينه.

ولذا فالأديب أو الفنان أو المفكر بوجه عام يستطيع أن يغوص في أعماق الوجدان المعاصر وأن يتلمس ما خفي وما انطوى من ميراث الأحقاب الغابرة وأن يتابع صراع ذلك القديم العتيق مع الجديد الطارئ دون أن يحق لأحد أن ينفي عنه صفة المعاصرة.

هذا ولا مفر أن يقع ظل الأديب على ما يقرأ أو يختار من القديم أو الحديث وأن يتجه في عمله متأثراً بمزاجه وتفكيره الشخصي فيطبعه بطابعه المعاصر. ومع إيماننا الراسخ بأن الوقوف في وجه التطور تأباه سنة الوجود «وأن كل محاولة لتجميد حركة الكائن الحي مادياً أو معنوياً لابد أن تنسخها آية الحياة»، ومما لا شك فيه أيضاً أن الانسلاخ عن الماضي والتنكر له عقوق وانبتات تأباه كذلك سنة الحياة لأن لكل كائن حي جذور تغذيه وتمده بالحياة فينمو ويورق ويزهر فيثمر.

ومن المسلم به أن أدبنا المعاصر يجب أن يضيف حديثاً إلى ميراث قديمنا وأن يرتاد آفاقاً جديدة لم يتطلع إليها ماضينا خضوعاً لمنطق التطور. ولكن لا يعني الخضوع لمنطق التطور أن نتحرر ونتخلص من التراث تماماً وأن نعتبره أثقالاً وأوزاراً وأكبالاً. ذلك ما يراه ويدعو له الذين يسعون إلى ملء الفراغ بنماذج فنية ينقلوها عن الغرب نقلاً هروباً من واقعهم. فقد نسوا أو تناسوا أن الشعوب العريقة لا تعي ذاتها دون إدراك لمقومات أصالتها التي حققت وجودها على مسار تاريخها الطويل.

بل هيهات أن يقوم وجودها المعاصر ما لم تقم على أساس إدراك خصائصها الذاتية: المادية والمعنوية التي تميزها وتعطي شخصيتها طابعها الخاص، طابع أصالتها وسمات عراقتها.

أما الأمة التي تستهين بقيمة التراث وتزعم أنه شبيه بأكفان الموتى فإنها في هذا الموقف تكون مدفوعة بعقيدة مركّب النقص التي جعلتها تنبهر بشعاع الحضارة الغربية، فغشي بصرها وعمت عن رؤية ما بين أيديها من كنوز وآثار عظيمة.

وبعد أن حددنا مفهوم المعاصرة يسهل علينا الآن تحديد موقف أدبنا الحديث من التراث وحتمية تطوره. وإن ارتباط الأدب بالتراث لا يعني تجميد حقه في التطور وإضافة الجديد المبتكر إلى رصيده الماضي. فعندما يقف الأدب عند التقليد فالتبعية المفرطة دون أن يتجاوز ذلك إلى الإبداع والابتكار والإضافة فإنه يكون بذلك قد قضى على نفسه وحكم عليها بالجمود والعقم، فالتطور والنمو من سنن الحياة سواء أكان ذلك في عالم الإنسان أو الحيوان في الأشياء المادية أو المعنوية التي تعايشنا وتحيط بنا.

ولكن هذا التطور يجب أن لا ينقلب إلى مسخ وسلخ لجوهر الأشياء وأصالتها. وكذلك يجب أن يكون النمو طبيعياً وأصيلاً فلا نقبل وليداً هجينا ولا منبتاً غريب النشأة ولا مستورداً دخلاً.

وإذا كان التطور يفرض أن يضيف أدبناً جديداً فمن السذاجة أن يتصور بعضنا أن تطور أدبنا المعاصر يبدأ منطلقه بعيداً وبمعزل عن ميراث ماضيه «فالأمة أي أمة تستطيع أن تنقل الثقافة والعلم كما تستطيع أن تجلب ما يعوزها من ضرورات الحياة المادية، ولكنها لا تستطيع أبداً أن تحيا بمزاج مجلوب وجدان أجنبي دخيل".

من ماضينا يجب أن يكون منطلقنا إلى مرحلة تبدأ من حيث

انتهى أمسنا. وإن بتر الماضي والانطلاق من فراغ هو مسخ لمفهوم التطور.

2 - أدبنا بين القديم والجديد:

إلى هنا تبدو قضية التراث والمعاصرة واضحة جليّة، ولكننا حين نسأل عن مدى ارتباطنا بالتراث نجد اختلافاً وتبايناً بين فئة وأخرى.

أولاً: نجد من له صلة بالتراث وثيقة، ولكنه لم يحاول أن يصغي إلى نبض وجداننا المعاصر أو يلمح منافذ اتصاله بحياتنا اليومية.

ثانياً: ومنا من لا إتصال له بالتراث لا من قريب ولا بعيد، وإنما تعامله مقصور على الفكر الغربي فهو بحكم ثقافته هذه وما شحن به من أفكار مسبقة ومشوهة وما ترسب في أعماقه أصبح يرى أن هذا التراث عبء ثقيل يشل حركتنا ويعوق انطلاقنا إلى التقدم.

ثالثاً: ونجد من له إتصال مباشر بالتراث، وفهماً واعياً له حتى أصبح يعتبره حافزاً ودافعاً للنهضة والانطلاق.

ونتج عن هذا مواقف متباينة:

موقف في أقصى اليمين يرى أن نحيا مع التراث نحيا له لا به. وأصحاب هذا الموقف أرادوا أن يرجعوا بحياتنا المعاصرة إلى ما كان عليه أسلافنا فتقمصوا تلك الحياة ورأوا عدم تخطيها أو بعث الحياة فيها. حتى أصبح التراث قيداً لنا يمنعنا من التقدم.

وموقف في أقصى اليسار وقد استغل أصحابه الرأي السابق فانطلقوا منه ملوحين بأن التراث جمود ورجوع إلى الوراء، فأداروا ظهورهم له وحاربوه مدعين أنه أفيون الشعوب.

ومن هنا يظهر لنا أن أقصى اليمين وأقصى اليسار قد توحدت نتائج مواقفهما من التراث وكلاهما في خطئ على حد سواء، بحيث

نستخلص من مواقف طرفي النقيض أن تراثنا هو قيد يشد المجتمع إلى الوراء.

فلا الذين جعلوا أنفسهم الأوصياء على التراث كان الذين لديهم من تحجّر هو التراث الحقيقي ولا الذين رفضوا التراث بمختلف أصنافهم ممن أرادوا لأمتنا أن تكون غرباً. والذي ألبسوها ثوب العلمانية كانوا على حق كذلك.

ومن هنا فإن هذه المواقف المتطرفة لا يمكن أن تحقق لأمتنا آمالها وأحلامها، فالغلو سلباً أو إيجاباً لا يوصل إلى الكمال لأن الكمال يتمثل في الموقف الوسط، في التناهي شطط وخير الأمور الوسط. وهو المنهج الذي انبنى عليه الإسلام، **﴿وكذلك جعلناكم أمة وسطاً﴾**، فالوسط هو الموقف الحق بين موقفين باطلين لعجز أصحابها عن الرؤية الشمولية للجوانب المتعددة والمختلفة للظواهر التي يعالجونها. والوسط موقف الكمال وهو الموقف الأسلم.

وفي اعتقادنا أن هذا الموقف الثالث هو الموقف الصواب الذي توسط بين موقفين خاطئين:

فالحرص على القديم في نظر هؤلاء هو التزام في السلوك وتطبيق له في واقع الحياة ولكنه حرص لا يصل إلى درجة تقديس الماضي وتحنيطه بل بالبحث والتأمل فيه وإثرائه بالتجارب والممارسة وهو منهج السلف الصالح الذين أعملوا الفكر واجتهدوا.

هذا وليس حرص هؤلاء على القديم خشية من الجديد أو انعزالاً عن الحياة ولا انغلاقاً أمام الفكر المتطور لأن من يخاف الجديد أو يعادي المستقبل لا يكون غير مؤهل للحياة نفسها وإنما هو موقف أملاه العقل والتجربة والسعي لتلبية مصالح الأمة وكذلك حدده تمسكنا بشخصيتنا المميزة.

يقول الدكتور محمد عمارة: «ففي الدين علينا أن نكون سلفين عقلانيين مستنيرين، لأن السلفية هنا تعني الموقف الثوري الذي يزيح عن الدين وعلومه ركام الخرافات والبدع والإضافات التي تراكمت عليه في عصور الانحطاط، وفي الدنيا والحضارة وعلومها يجب أن نكون مستقبلين نحتكم إلى العقل والتجربة ونواكب الركب الساعي لتلبية مصالح الأمة وحاجياتها منطلقين من القيم والمقولات التراثية المبدعة الخلاقة والتي لاتزال صالحة للعطاء والاستلهام» ومن هنا فمواقفنا من التراث مواقف مختلفة باختلاف ثقافتنا وأنماط شخصيتنا ونظرتنا للحياة.

فنحن وإن كنا ننتمي فكرياً ووجدانياً إلى عصور متباعدة وبيئات مختلفة وأفكار واتجاهات متضاربة، فينا من يتحمس لقديمنا ويرى فيه الخير كله دون محاولة للتطور، وفينا من نبذه ولا يرى فيه أي خير. وبين هؤلاء وأولئك مجموعة تجمع بين القديم والحديث وهي التي سيكتب لها النجاح والفوز في النهاية لأن المنطق منطقها والاتجاه الصحيح هو اتجاهها..

وقديماً وفي عصر نهضة هذه الأمة وازدهارها الحضاري انطلق علماؤنا ينهلون من التراث الإنساني في مختلف الحضارات: يونانية وهندية وفارسية، ووقفوا منها جميعاً موقف الند للند فحافظوا على خصائصهم العربية وعلى تراثهم الإسلامي. نعم لقد احتضنوا تراث الإنسانية الحضاري فأحيوا مواته وطوروه وأضافوا له دون أن يصبحوا فرساً أو هنوداً ولا يوناناً أو أحباشاً وإنما بقوا مع ذلك عرباً خلصاً ومسلمين موحدين.

وحديثاً صنعت أوروبا مثل ذلك حينما بنت نهضتها، فقد أخذت طلائع مفكريها تتتلمذ على علماء غرناطة والقيروان وبغداد ودمشق ونهلت من ثقافة العرب وفكر الإسلام. ولما بلغت حركة إحيائها سن

الرشد عادت مباشرة ودون وسيط إلى تراثها القديم تنهل منه حتى تبلورت حضارتها الحديثة مميزة عن حضارتنا التي نهلت منها وأخذت عنها.

وهكذا فإن تمسكنا بالقديم يأتي لتفهم واع لما بين أيدينا ومن إيماننا القوي بصلاحيته للتطبيق العصري.

وإننا عندما نؤمن بأهمية القديم وضرورة الالتزام به نراعي في ذلك عدة اعتبارات منها:

أولاً: مصدر هذا القديم ونوعيته.

ثانياً: النتائج العملية التي حققها الفكر العربي الإسلامي في ظروف معينة ندركها ونقدرها.

ثالثاً: إننا نلتزم بالعروبة مبدأ وبالإسلام عقيدة وذلك لما بين العروبة والإسلام من تلازم وترابط فالعروبة هي قاعدة انطلاق الدعوة الإسلامية وهي وعاؤها ولسانها التي عبر عنها، وبأرضها نجد مقدساته، وسواعد أبنائها انتشرت الدعوة.

والإسلام هو الذي أعز العروبة وجمع شملها ووحّد قبائلها فقويت شوكتها وانتشرت شرقاً وغرباً.

لقد عرّف الرسول عليه السلام العروبة بأنها وعاء الإسلام وهو أول من استعمل هذا التعبير حينما ردّ على سلمان الفارسي الذي شتم العرب بحضرته قائلاً: «لا تشتم الإسلام يا سلمان فتفارق دينك» فقال سلمان: «كيف أشتم الإسلام وبه هدانا الله ولكني شتمت العرب» فقال المصطفى عليه السلام: «أنسيت أن العروبة هي وعاء الإسلام ومن شتم العروبة فكأنما شتم الإسلام».

ومن هنا فإن الذين يؤمنون بالعروبة منتزعة عن الإسلام منحرفون عن العروبة سلوكا لانحرافهم عن تاريخ الإسلام وحضارته. والذين

ينزعون الإسلام عن العروبة مخطئون في واقع النطق والتاريخ وفي الروح الحقيقية للإسلام وجوهر نصوصه: ﴿**كتاب فصّلت آياته قرآناً عربيا لقوم يعقلون**﴾ صدق الله العظيم.

ودعاة الفصل بين العروبة والإسلام ليسوا منحرفين أو مخطئين فقط ولكنهم مقصّرين في حق الإسلام كذلك، وفي حق الحضارة التي أقيمت تحت ظلهما وبرعايتهما. وإذا لم نتفق على هذا الحكم وهذا الرأي فلنحاول الرجوع إلى تاريخ المحاولات الاستعمارية والحروب الصليبية والدعوات العنصرية التي شنت قديماً ومازالت تشن حديثاً على الإسلام والعروبة معاً نجدها كلها تقوم على مخطط واحد ألا وهو الفصل بين العروبة والإسلام. ومبعث ذلك ليس هو حقدهم أو عدائهم للدين الإسلامي أو للجنس العربي فقط، ولكنه أيضاً لإدراكهم - وبعد دراسة واعية قاموا بها - لمدى التلاحم بين العروبة والإسلام ومدى قوتهما المتولدة من جراء ترابطهما والتحامهما. كما أن الضعف والانحلال يتأتيان من عملية الفصل هذه، لذلك نجدهم يبذلون أقصى جهدهم ليحققوا هذا الغرض.

رابعاً: إن فهمنا للواقع ومجابهتنا للعصر لا تتمثل في خضوعنا له، ولكن تتمثل في حيوية فهمنا له وإسهامنا في تطويره، بحيث يجب أن نؤمن بأن المعاصرة ليست في التبعية بل في المشاركة الإيجابية والمساهمة الفعالة في مسيرة التقدم الحضاري.

وأخطر ضعف يمكن أن نتعرض له هو التقليل من شأننا والاستهانة بمقوماتنا وبما لدينا من إمكانيات مادية وروحية، فكرية وأدبية.

وأخيراً فإن الوعي بالتراث وإحيائه لا يعني تقليده ولا أن نعود بحاضرنا ومستقبلنا فنصبهما في قوالب الأمس البعيد، ولكن أن نجعل تراثنا روحاً سارية في ضمير الأمة وعقلها لتتواصل مراحل تاريخنا

علاقة الشعر
بالفكر



نادي ساري الديك

العاطفة المتدفقة الفياضة لها سيطرة كبيرة على توجّهات الشعر في عصر ما قبل الإسلام، ولها وجودها الفعّال في العصور اللاحقة، وإن تباين الشعراء بمواقفهم تجاهها، إلا أنها بنية لا قيمة للشعر دونها، فلا تستطيع تذوق لها دون العاطفة.

ومنطلق العاطفة في الشعر لا يعني بأي حال من الأحوال أن الحياة خالية من الفكر إن كان منظماً أو بتوجهات فردية، حيث كان الشعر نابعاً من روحية خاصة لم يكن الفكر مسيطراً وإن وجد في الحياة بشكل عام.

إلا أن النزوع الفكري بدأ يتجلى بوضوح بعد تجدد الإسلام روحاً وفكراً في قلوب الناس وعقولهم، حتى غدا الفكر منهجاً واضحاً لدى الكثير من الناس في حياتهم الخاصة والعامة، وتلك الرؤية الجديدة لم تجعل الناس ينقطعون عن ماضيهم وبالذات فيما يخص الأدب والشعر، حيث وازن الشعراء المتوارثون في كيفية الانطلاقة بروحية جديدة في نظرتها للشعر والتعامل معه.

هذه العاطفة التي ولدت مع الإنسان منذ معرفته للحياة لم تكن حبيسة النفس أو الشعور دون عوامل تساعد في ديمومتها وظهورها أو إضمارها وتقدها، لأن هذه العاطفة هي رفيقة الإنسان صاحب التوجس والريبة والخوف والقلق منذ أوليات حياته أو منذ نزوله على الأرض،

لذلك نجده يشرك عواطفه مع محيطه كي يجعلها شريكة المحيط من خلال إسدال صفاته عليها[1]. فالخوف وانبعاثاته وترجمته إلى قيم إبداعية أو نصوص شعرية لهو دلالة قاطعة على أن ذلك من مقومات الشعر أو هو أقرب إلى الشعر منه إلى أشياء أخرى، لذلك استجابت عواطف الإنسان مع ما يدور حوله كي يبزغ للوجود فن خالد (الشعر) يترنّم فيه الإنسان وهو يردده مع نفسه واسترجاع ذكرياته لإيجاد لحظات الطمأنينة المبحوث عنها في الذات والواقع.

والمتتّبع لمعجمات اللغة يجد علاقة فاعلة بين مادة الفكر والشعر، فالشعر يأتي من الشعور بالشيء كما ورد في اللسان: شعر به: عقله وكذلك شعر بكذا إذا فطن له، والشعر: منظوم القول غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية، وقائله شاعر لأنه يشعر ما لا يشعر به غيره أي يعلم، وسمّي شاعراً لفطنته[2].

وأما ما يخص مادة الفكر فنراها تعرّف بأنها: إعمال الخاطر في الشيء والتفكير والتأمل[3].

لذلك نرى أن العلاقة قائمة بين المعنيين الدلاليين للفكر والشعر منذ أوليات التكوين لهذين المنطلقين ولو من الناحية اللغوية الدلالية حيث لا يُستهان بهذا الاستدلال اللغوي فهو يكون محورية العلاقة والرابط بين الرؤية والنزوع نحو الوجدان قبل التوجه نحو إنجاز أو تحديد ماهية المنطق العقلي للأشياء، لأن روحية الفنان أقرب إلى الواقع من توجهاته المنطقية والعقلية فربما يأتي المنطق والفكر بعد الاستدلال الروحي إذ تتعاقب المسألتان، فتكون المسألة الروحية بنت حينها وروحانياتها بينما المسألة الفكرية هي استدلالية شكلية لتطلعات عقلية كي يُصاغ تلك الروحانيات وتصبح جزءاً من الفكر المنطقي لصاحبها.

هذه العلاقة التلازمية بين الفكر والشعر جعلت لكل واحد منهما منطلقه للوجود، بمعنى كيف أصبح يتعامل معه الإنسان، فقد اتخذ كل منهما طريقه في التعبير الخاص به، فكان نصيب الفكر هو ما يمس للعقل بصلة، أي قد اتخذ الفكر العقل وسيلة استدلالية استيضاحية للوصول إلى الهدف المنشود بينما اتخذ الشعر الخيال والعاطفة والحس الحدسي كي ينطلق برؤية خاصة به وهذا الأمر لا يجعلنا نفصل بينهما حيث لا قيمة للفكر دون خيال ولا قيمة للشعر دون عقل، لذا نجد العملية عملية استنهاضية بكلا الأمرين معاً، ومثل ذلك قد عرفه الإنسان وجعله عملية ترابطية أكيدة والذي يريد الاستبصار المؤكد لهذين المنطلقين عند أوليات الفن الشعري عليه استقراء ملحمة «جلجامش» وهي أول النصوص الإبداعية في الفن الملحمي الإنساني حيث نظر المؤلف إلى فلسفة التكوين البشري فأراد أن يجعل من ذلك فلسفة للوجود الإنساني، لذلك جعل الرابط قائماً بين ما يخص الشعر والحاجة في القسم الأسفل من الإنسان بالأرض وما يخص الفكر والقسم الأعلى من الإنسان بالفكر، وجعله مقترناً بالسماء، إلا أن العملية لا تنفصل أبداً. فكلاهما يكملان بعضهما دون منازع(4).

إذن عملية الترابط عملية منطقية روحية أو روحية منطقية، مما حدا بالشعراء كي يقودوا مجتمعاتهم من خلال قيادتهم للفكر والتوجه العقلي قبل معرفة الفلسفة المنظمة أو الفكر المنطقي الاستدلالي(5).

تلك القيادة والعقل لم تكن خيالية أبداً بمعنى أنها لم تأتِ من فراغ منطلقاً وإنما كانت المسألة عائمة حيث لا يستطيع المرء الفصل بين ما هو شعري وما هو غير ذلك في أوليات الحياة أي قبل تنظيم الوعي الفلسفي لدى الإنسان لأنه ينظر من حوله فيقلّد وهذا التقليد يحتاج إلى عملية نهضوية شعورية فكان الخيال هو العامل الفاعل والحاسم في مثل تلك المنطلقات فإذا أراد الإنسان الشاعر محاكاة شيء في الطبيعة

فإنه يمثل هذا الأمر في ذهنه وخياله فيكون الخيال هو المجال الخصب والمنطلق الفاعل في رسم الروحية الهادفة والمنشودة في آنٍ معاً، لأن الرغبة والإحساس الداخلي للحاجة أو لتماثلها هي الرؤية التي ينطلق منها الإنسان كي يحقق ملامح الأمل والانفعال للخلاص من روحية التوجس والخوف وما يتبعهما من محسوسات ومجردات وتهيؤات حتى يستطيع الشاعر الإنسان من استكمال حلقات التواصل بين الفكر والشعر خدمة للحياة المرادة.

فسيطرة أحد معالم الشعور لدى الإنسان كالحدس مثلاً أو التخيل لا يعني أن الإنسان قد استقر به المقام واكتفى أو قد خلد إلى ما وصل إليه، وإنما عملية البحث والاستقصاء، جعلت الإنسان صاحب عمليات تتابعية للوصول إلى مبتغاه، فكلما يتوصل المرء إلى شيء معين يخدمه فإن ذاك الشيء قد يلغي سابقه أو يحجّم دوره القيادي إن كان كذلك، وهذا ما كان الناس أصحاب توجه معين وهذا يجعلنا نرى «الحدس» كوسيلة معرفية سابقة للاستدلال المنطقي وفاعلة في السيطرة على توجهات الناس آنذاك أي قبل الوصول إلى الحقيقة الفلسفية التي جاء بها الفلاسفة كي يحجموا دور الحدس بعد الانتقاد اللاذع الموجّه إليه عن طريق المعرفة الفلسفية، لأنها أي الفلسفة تمكن العقل من القيادة الاستدلالية، والهدف المراد، وهذا ما فعله أفلاطون في عملية تمكين العقل من أوليات التفكير ونهاياته، فهو من أصحاب النظر العقلي في التاريخ وأن يقطع ما يشد الفكر إلى الأسطورة على الرغم مما في فلسفته من عناصر أسطورية(6).

إن هذا التوجه من أفلاطون لم يستطع إلغاء الأسطورية السائدة في حينه على الرغم من نقده لها عن طريق نقد الحدس وتوجهاته، فربما تكون السبب في عدم القضاء على التوجه الأسطوري يعود لأمرين: أولهما: تمسّك أفلاطون بهذا التوجه من خلال طروحاته الفلسفية

المستتبة على بعض القيم الأسطورية وكذلك ما للأسطورة من قيمة فاعلة في حياة الناس، وهي مسألة شعورية تخيلية أكثر منها عقلية فكرية، فمادامت الأمور كذلك فهذا يعني استمرارية الأثر الأسطوري في التفكير الحياتي لدى الناس الذين يحاولون الوصول إلى الحقائق عن طريق النقد والتخمين معاً.

وبما أن المحاكاة هي أحد عوامل الانبعاث في الوصول إلى الحقيقة، لذا نجد الفلاسفة قد اختلفوا في فهمهم للمحاكاة، فهي مرحلة من مراحل تفكير الإنسان في فهمه للكون والطبيعة والحياة بشكل عام، فسياق فهم أفلاطون للمحاكاة نراه يأخذ جانباً من المنع والقوة للوصول إلى مبتغاه فقال «لن ندع أولئك الذين نعنى بهم ونعمل على غرس الفضيلة في نفوسهم والذين هم قبل كل شيء رجال، لن ندعهم يحاكون امرأة، شابة كانت أو مسنة، تعنّف زوجها أو تتطاول على الرموز غروراً بنفسها، أو تندب حظها العاثر، وتستسلم للعويل والنحيب، كذلك لا ينبغي أن يحاكوا العبيد ذكوراً أو إناثاً في أحوال عبوديتهم، ومحال أن يحاكوا شرار الناس وخبثائهم[7].

إن المحاكاة التي يريدها أفلاطون غيرها ما يعرفها الناس، فالذي يحاكي شريراً أو جباناً أو عبداً فقد يورث ذلك في نفسه الضعف والضغينة والجبن وكأنه يريد حالة المثل الخاصة به، كي يتخلص من تبعات أمور هي غير محمودة العواقب والتوجهات، وهذا كما نفهمه يجعل الناس في طبقات حتى في تفكيرهم وتعاملهم مع الحياة، وكأنه يريد مماثلة الأنداد والابتعاد عن خصائص الرذيلة، بمعنى يريد من اللغة أن تكون صافية حتى طريقة نسجها وطرقها لمضامينها الخاصة، بمعنى يريد عملية السرد لا المحاكاة، وإن كانت المحاكاة مسألة فطرية تعيش مع الإنسان منذ معرفته للحياة كما يفهمها أرسطو فهي عنده «أمر فطري موجود للناس منذ الصغر، والإنسان يفترق عن سائر الأحياء بأنه

أكثرها محاكاة، وأنه يتعلم أول ما يتعلم بطريق المحاكاة، ثم إن الالتذاذ بالأشياء المحكية أمر عام للجميع»[8].

هاتان الرؤيتان مختلفتان للمحاكاة، إذ نرى أفلاطون معارضاً لها أو واضعاً قيماً خاصة لها حسب فهمه لأصولها ونتائجها، بينما ينطلق أرسطو لإقرار مبدئية المحاكاة، وجعلها نمطاً يسير عليه الناس منذ أوليات حياتهم وهي غير منكرة بمعنى أنها توصل إلى ضلال مؤكّد، لأنها تشكل خطوة مبسطة من خطوات الحياة الأولى لمن يريد القول والتعلم للوصول إلى قيم يتبناها فيما بعد، لذا نرى أن اختلاف الأستاذ وتلميذه في الفهم والتوجه صوب المحاكاة يجعلنا نوقن أن المسألة نسبية إذا قورنت إلى بعضها فمادام الأمر يتعلق بالأشياء الروحية والتأملية، إذاً لا يوجد قطع في هذا الأمر مطلقاً وهذا ما تفرضه سنن الحياة ونواميس المجتمع الباحث عن تطلعات توصله إلى مبتغاه، بمعنى لابد من وجود مراحل حياتية يمر بها الإنسان من خلال قيمه وتفكيره، هذا التفكير الذي قد يُقرن الأشياء ببعضها وما مر بنا في حديثنا عن المحاكاة التي هي إحدى سبل الوصول إلى شعر ناضج فإن أرسطو من الذين غلّبوا الشعر على التاريخ بمعنى جعله صاحب حيّز فاعل أكثر من التاريخ، لأن الشعر أميل إلى قول الكليات على حين أن التاريخ أميل إلى قول الجزئيات»[9].

هذه النظرة إلى الشعر من قبل أرسطو ترينا مدى الخلاف في الفهم بينهما، وهذا مؤكد من فهم مسألة شائكة ليست سهلة كما هو الحال مع (الفكر والشعر) وطبيعة الحال أن يختلف الناس في فهمهم للأشياء، فنقول إن قراءة النصوص الشعرية قد تخلق في النفس حالة خاصة لا تعرف إذا قرأ الإنسان نصوصاً تاريخية أو آراء في التاريخ، فالذي ينفذ للنفس بروحية إيجابية هو غيره الذي يوقع المرء في فهم مختلف للحقيقة فقراءة النصوص الشعرية قد توصل الإنسان إلى حالة

من التفريغ الهمي والتفاعل الحسي مع النص لا يستطيع أن يصله المرء عن طريق آخر، فعملية التطهير النفسي كما تسمّى بالسقطة التراجيدية هي عملية استجابة لما يتركه الشعر من أثر في النفس كي يطهرها ويريحها من الهموم وتبعاته.

وبما أن الشعر قريب من الذات فلابد من حيازته على رؤية خاصة وكذلك طريقة التعبير في الشعر مختلفة تماماً من طرائق التعبير الأخرى في المجالات كافة فعندما نعمد إلى قراءة نص شعري نجده قد أوصلنا بوساطة لغة شيقة غير مثقلة بالرموز، والتعقيدات كي ينفذ إلى النفس مباشرة، وهذا لا يعني أن الشعر في مثل هذا الحال بعيد عن الفكر أو مجانب له، وإنما نجد الشعر الحامل للفكر، فربما لا قيمة للشعر بدون فكر يحويه ويحافظ عليه، لذا تكون لغة الشعر هي غيرها في العلوم والمقالات الأخرى،

فاللغة الاستدلالية العميقة والتي تحمل عمقاً رمزياً وفلسفياً قد تثقل النص ويجعله بعيداً عن روحية التفاعل والاستنباط الروحي، وهذا لا يعني أن لغة الشعر ركيكة سمجة، بل هي لغة فاعلة تأخذ منتصف العلاقة بين الرمزية والاستدلالية واللغة العادية التي يتعامل بها الناس، فتكون لغة رقيقة المعاني والأسلوب لا ركيكة سمجة خالية من العمق الأسلوبي أو الآراء الانفعالي كي يميز القارئ بين لغة الشعر ولغة المجاز العقلي كما هي لغة أهل المنطق والفلسفة، كي تستدل من ذلك الفروقات بين الشعر والفكر من حيث الشكل والمضمون، فيما أن الفكر يصلنا بلغة مكثفة وبصياغة خاصة للوصول إلى الأشياء المجردة والمحسوسة والملموسة في بعض الأحيان والتي تعبر عن نفسها دون حاجة إلى شيء، أي أنها تخلق في ذاتها أداة تعبير خاصة تتمايز عن لغة الشعر التي تعتمد الخيال والصورة والعاطفة وغير ذلك من قرائن الشعر التي تبعده عن الجفاف وعدم استحسانه من القرّاء، والإنسان

يستطيع أن يفعل ذلك شريطة أن يتفاعل مع الفكر والحياة ليتمثّل ذلك في النتاج لأن مادة الأدب هي التجربة المحضة، وهذا لا يحد من مادة الأدب ولا من المدى الذي قد يذهب إليه، فليس في الحياة كلها أمر لا يجوز اعتباره تجربة قيمتها في ذاتها، والتجربة المحضة سهل تصوّرها في الأمور التي يرجع فيها إلى الحواس أو إلى العاطفة، بيد أنها كثيراً ما تكون في الأمور التي يرجع فيها إلى العقل أو إلى أية ناحية أخرى من نواحي الحياة»[10].

ومنطقياً أن تبقى العلاقة قائمة بين الفكر والشعر مادام هناك حياة، ومثل هذه العلاقة يجب أن نبطلها عندما يغلّب قوم الفكر على الشعر أو الشعر على الفكر، وإنما يجب عملية الموازنة بين الاثنين معاً حيث لا نغلّب شيئاً على شيء مهما كان، فدعونا نقول بجدلية العلاقة بين الفكر والشعر كما هو الحال بين اللفظ والمعنى أو الشكل والمضمون، فمهما كانت تلك المواقف بين قضية الشكل والمضمون على اختلاف مشاربها إلا أن العلاقة قائمة لا محالة ولا يستطيع أحد قطعها، وإن حاولوا إلا أن الفصل أو القطع يؤدي إلى التشويه في الناج الإبداعي، وكذلك الحال بين الفكر والشعر من خلال معرفة الهدف من إبقاء العلاقة بينهما، فالذي يضفي على الشعر خيراً هو الذي يجب أن نبقي علاقته قائمة معه، وهذه العلاقة يجب أن تضفي هدفاً أسمى على الشعر والفكر معاً، يهدف إليه الإنسان من خلال بحثه واستقصائه، وإن اختلف الباحثون في هذا الفهم وكيفيته، إلا أن الناس يوقنون أن هذه العلاقة لخدمة وحدة الحياة والعمل الطيب وهو الهدف الذي تنتهي إليه كل العلاقات الجيدة، ومثل ذلك لم يتمثل عند الشعراء كافة، كما أنه لم يكن مقبولاً عند الناس كافة.

فالذين تمثلوا دور العلاقة الإيجابية بين الشعر والفكر هم الشعراء أصحاب المراس الشعري والأساليب في القول والأداء

والثقافات المتنوعة كي يصمدوا في خلق تيار متفاعل بين الشعر والفكر لتتمثل الغبطة إلى حقيقة واقعية لتطوير قيم الفن والأدب مع الفكر والعقل والاستنباط.

وهذه العلاقة والمواقف نجدها عند الناس بشكل عام، بمعنى نجدها عند الأمم بحضاراتها المختلفة، ولابد من تقصّي هذا الأمر في الشعر العربي للوصول إلى حقيقة مقصودة وهي كيفية تعامل العرب في عصر ما قبل الإسلام مع هذه الكيفية في العلاقة بين الشعر والفكر، وكذلك في العصور اللاحقة لعصر ما قبل الإسلام.

والذي يتتبع النظام السياسي عند العرب في جزيرتهم قبل الإسلام يجد أن القبيلة هي أساس الوحدة السياسية، بمعنى أن الناس يجعلون النظام القبلي هو المنطلق الحقيقي لبرمجة توجهاتهم وإقرار علاقاتهم بين بعضهم والآخرين والقبيلة هي التي تنحدر من واحد هو «الجد» ثم تنقسم إلى بطون وعشائر تتكاثر بالزواج ومن ثمّ من ينضم إليها عن طريق الولاء والرق حتى تصبح قبائل مستقلة تعرف باسم الجد الأعلى لها، وأصبح الرابط هو العصبية القبلية الذي يدين له الناس بالولاء دون منازع.

بذلك انقسم المجتمع إلى ثلاث طبقات: وهي طبقة الأسياد من العرب ومن نسلهم، وكذلك طبقة العبيد وهم الذين لا حول لهم ولا قوة سوى الطاعة لمن يمتلكهم ونضيف إليهم الموالي من القوميات الأخرى الذين دخلوا في عهدة القبائل ليصبحوا جزءاً فاعلاً في القبيلة فيما بعد. وكذلك من أصبح حراً من العبيد بعد إطلاق حريته من قبل سيده أو بنتيجة لعمل قام به، وغير أولئك.

وكان المجتمع يدين بديانات متعددة، منها السماوية، ومنها الوضعية فقد دانوا باليهودية والنصرانية وكذلك تعاليم الأصناف أتباع

إبراهيم، إلا أن الغالبية هم من الوثنيين الذين يعبدون الملموسات والمحسوسات كالكواكب والأصنام التي امتلأت بها معابدهم وأماكن تجمعاتهم، وهذه العقائد والديانات لم تعش في سلام دائم، وإنما سرعان ما ينشب الصراع المسلّح بينهم، كما حدث ين كثير من القبائل بمساندة بعضهم بعضاً.

إن هذه المنطلقات في الحياة السياسية والعقائدية لم تمنع الناس من ممارسة نشاطهم الأدبي المعبّر عن ذهنيتهم وعقيدتهم إلى حد ما. حيث خلف الجاهلون تراثاً أدبياً ضخماً، كانت كفة ميزان الشعر راجحة على كفة ميزان النثر، أما الشعر فقد بلغوا به شأواً بعيداً من الرقي، إذ يتمثل فيه فن الإيقاع وحذق الوصف والتصوير ونبل الأخلاق والمشاعر على نحو رائع، وأما النثر فجعله في الخطب والوصايا والأقاصيص والأمثال والحكم (11).

ففي النتاج الأدبي تتجلّى الآراء والمناهج الفكرية وإن اختلفت بعض اللهجات، إلا أنها كادت أن تتوحّد في لهجة واحدة، بل توحّدت وأصبحت اللهجة القرشية الموحدة هي وعاء فكرهم وثقافتهم، وذلك لأسباب عدة منها ثقافية ودينية وفكرية وسياسية واقتصادية وجغرافية وغيرها.

لكن أكثر ما خلفه العرب من نتاج، ضاع لأسباب عدة ولم يصل إلينا إلا قليله إلا أننا نستطيع تلمس بعض الملامح الفكرية في نتاجهم الأدبي، الشعري والنثري، وجُلّ ما في أدبهم الفكري يشير إلى ما اتّصفوا به من دقة في الملاحظة، وبراعة في القياس، وميل إلى الاعتبار بحوادث الماضي وحرص على تحقيق مستقبل أفضل، وهذا لا يعني لنا بأي حال من الأحوال أن العرب قد طبعوا بطابع فكري واحد بل كان لهم آراء ومذاهب شتى تبنى من اختلاف في الآراء والمواقف والمتطلعات، فنرى النفس البشرية على سجيتها بحبّها وكرهها، حتى

نجد المثالية الطافحة والإطراء على النفس بلا حدود كما نجده عند السموأل:

إذا المرء لم يدنس من اللؤم عرضه ... فكل رداء يرتديه جميل

وإن هو لم يحمل على النّفس ضيمها ... فليس إلى حسن الثناء سبيل

هذا التمجيد للعزّة والصبر نجده عند غيره كذلك، وإن شكك بعض الباحثين في نسبة هذه القصيدة للسموأل ليهوديته، لأن اليهود لا أمان لهم ولا عهود كما ذهب إبراهيم طوقان في دراسته لهذه القصيدة، إلا أنا نجد مثلاً في هذه الأبيات ليتفاخر بها المرء على مر الأيام.

وليس هذا فقط ما جاء به الشعر الجاهلي، وإنما نجد قيم الإيمان بالله وبرسله وإن كان هذا الإيمان من وثني إلا أنه يقرّ بذات الله، حتى شكك بعض الباحثين في مثل التوجهات الإيمانية كما هي عند بعض الشعراء فقد أورد لويس شيخو بيتاً للنابغة يخبرنا بقصة نوح عليه السلام:

فألفيت الأمانة لم تخنها ... كذلك كان نوح لا يخون[12]

ومثل هذا إشارة واضحة إلى صفة الأمانة التي نعتها القرآن لنبي الله نوح عليه السلام كما ورد في سورة الشعراء ﴿**إذ قال لهم أخوهم نوح ألا تتقون، إني لكم رسول أمين**﴾[13].

وغير ذلك من الأمور الأخرى التي سوف نتتبعها في الشعر العربي حتى نرى كيفية تعامل الشعراء مع الفكر والحياة بشكل عام.

فالذي يستقرئ الشعر الجاهلي يجد بعض الأفكار قد تسللت إليه، وهذا ليس من قبيل الصدفة، وإنما هو عملية احتكام للعقل أو القيم أو لكليهما معاً. فقد يعمد الشاعر إلى خلق عملية تجريدية هي

أميل إلى النثر منها إلى الشعر، إلا أن الشاعر وضعها في قالب شعري كي يوصلها للناس، والسبب في ذلك ميول النفس للشعر أكثر منها إلى النثر بحكم الموازين والمقاييس المتبعة في الصياغة الشعرية، كما فعل زهير بن أبي سلمى:

فإن الحق مقطعه ثلاث يمين أو نفار أو جلاء

حتى علّق بعض الرواة على ذلك وقال: «لو أن زهيراً نظر في رسالة عمر بن الخطاب إلى أبي موسى الأشعري ما زاد على ما قال»(14).

ورسالة عمر إلى أبي موسى الأشعري مشهورة في التاريخ عندما كان والياً على الكوفة حيث قال فيها «البيّنة على من ادّعى، واليمين على من أنكر».

وقد أثبتت بعض النصوص الجاهلية من أن الشعراء يعلمون ببعض الأساطير أو القيم الأسطورية حيث اقترن الشعر بالأسطورة والخرافة كما فعل امرؤ القيس الكندي في قوله:

أيقتلني والمشرفي مضاجعي ومسنونه زرق كأنياب أغوال

وكذلك معرفة الشعراء بالجن والعلاقة مع الناس والأنبياء كما فعل النابغة الذبياني في وصفه لسليمان بن داود أحد أنبياء بني إسرائيل:

ولا أرى فاعلاً في الناس يشبهه ولا أحاشي من الأقوام من أحدِ
إلاّ سليمان إذ قال الإله له قم في البرية فاحدوها عن الفندِ
وجيش الجن إني قد أذنت لهم يبنون تدمر بالصفاح وبالعمدِ

ومثل هذا التوجه قد لا يُرضي أميراً أو ملكاً مخاطباً، إلا أن

الرواة قد أثبتوا هذا الشعر ونسبوه للنابغة حتى نستنبط منه حقائق يؤكّدها القرآن والتاريخ معاً، كما هي علاقة سليمان بالجن وكذلك بناء سليمان لمدينة «تدمر» كل ذلك يدلل لنا على معرفة القوم في زمن قبل الإسلام ببعض الحقائق الدينية والتاريخية التي ينكرها عنهم المختصون في التاريخ والنقد بشكل عام.

ومثل ذلك يؤيد بشكل كبير ويدلل لنا على أن الشعراء يأخذون من بعضهم ويؤثرون في بعضهم أيضاً حتى أنهم لم يتركوا شيئاً لغيرهم وهذا ما أورده صاحب زهر الآداب عن الجاحظ حيث قال: «نظرنا في الشعر القديم والمحدث، فوجدنا المعنى يُقلّب ويؤخذ بعضها من بعض»[15].

وظلّ الأمر متأرجحاً بين العاطفة والأسطورة والفكر المجرّد في بعض الحالات حتى بدأ العقل العربي بالجنوح نحو الاستنباط والإدراك والاستدراك ليمثّل ذلك بعد نزول القرآن وتجذّر قيم الإسلام في المجتمع حتى غدا الفكر يتفشى بين الناس لترى ملامحه تسيطر على العقل في بعض الأحيان.

العقل الذي عرف بإحدى صياغات تعريفه «هو أن ينتقل الإنسان من معلوم إلى مجهول، من مشاهد إلى غائب، من ظاهر إلى خفي خبئ، من حاضر إلى مستقبل لم يحضر بعد، أقسام البصر... العقل هو الذي يتعقّب الحدث إلى أسبابه أو إلى نتائجه.

فالاستدلال بالعقل أو الجنوح نحو العقل والتمسك به وأعماله، يجعلنا نوقن أن هذا الأمر جاء نتيجة لدوافع دينية عقائدية، بمعنى أن التعلق والتحبب به أدى إلى نزوع عقلي فعلي لدى الناس كي يستطيعوا خدمته والتواصل معه دفاعاً عن فكره وقيمه من أجل مناددة الآخرين من أصحاب العقائد الأخرى من أصحاب الثقافات والديانات

الوافدة أو المجاورة للبيئة التي احتضنت القرآن الكريم على اختلاف مشاربها وتعدد ثقافاتها فيما بعد، كي تصب في مجرى واحد لتشكل الثقافة العربية الإسلامية، وتأتي الثقافة نتيجة للاستقرار، وتعدد الخبرات واتساع الآفاق وتفتّق العقول والمدارك، وكأن أصحاب هذا التوجه في عصر ما بعد الإسلام قد نفوا عن العرب في العصر الجاهلي، حيث يؤكدون أن للعرب عادات وتقاليد وقيم يؤمنون بها يسلكون من خلالها المسالك التي توصلهم إلى حيث يريدون، وهذا يدل على نفاذ بصيرة كما يقول الجاحظ وكما فهم من مقولته أن النزوع الاستدلالي والفكري لم يوجدا عند العرب حيث قال: «وكل شيء للعرب إنما هو بديهة وارتجال، وكأنه إلهام، وليست هناك معاناة ولا مكابدة ولا إحالة فكر ولا استعانة»[16].

إن هذه المقولة للجاحظ حدث بكثير من الناس المهتمين نفي النّزوع العقلي لدى الشعراء والعرب في عصر ما قبل الإسلام، والذي يأخذ مثل هذا الأمر على علاته يقر بذلك إلا أن مسألة الإقرار الكلي ليست سهلة، فأظن أن الجاحظ أراد مسألة الانطلاقة والأريحية والبداهة في القول ليس إلاّ، وهذا يدلل على أن الجنوح العقلي هو غير التعامل مع البديهة.

فالشعر في العصر الجاهلي سيد القول والملكة على حد سواء، حيث أيقن الناس فيما بعد أن الشعر ديوان العرب حيث لا توجد صناعة أخرى تزاحمه، ولا تقلل شأنه وقيمته، إلا أن التعامل مع النصوص القرآنية جعلت طبيعة النظر الشعرية يتبدل معنى أن قيم القرآن وفكره أخذت تتسلل إلى الشعر شيئاً فشيئاً حتى انتصر الشعراء المسلمون للعقيدة الجديدة وبالذات الذين أخذوا من الشعر وسيلة دفاعية عن الإسلام، كما أريد لهم، مثل حسان بن ثابت وكعب بن مالك وعبدالله بن رواحة وغيرهم من الشعراء فيما بعد.

وقد أكد الرسول مواقف الشعراء الثلاثة حينما قال «أمرت عبدالله بن رواحة فقال وأحسن، وأمرت كعب بن مالك فقال وأحسن، وأمرت حسان بن ثابت فشفى واشتفى»[17].

وموقف الرسول هنا يرينا موقف الإسلام من الشعر، وموقف الإسلام جاء لمناصرة الفكر والعقل والقيم السامية التي أكدها ودافع عنها، وذلك يدلل على فهم الشعراء والمسلمين لمقاصدهم وتبني الفكر كي يجعلوا الشعر له قالباً، خدمة للإسلام والهدف المنشود.

وصرنا نقرأ عن بعض صفات الرسول وملامح النبوة والاعتزاز بها لدى بعض الشعراء كما فعل حسّان بن ثابت الأنصاري، إذ جعل رحلة الهجرة التي سار الرسول الكريم يصحبه فيها أبو بكر الصديق - مادة شعرية والأمور التي تتعلق بهذه الرحلة وكيف تعامل الناس معها وكذلك موقف الرسول ممن صادفهم في هجرته:

جزى الله ربّ الناس خير جزائه ... رفيقين قالا خيمتي أم معبد

هما نزلاها بالهدى واهتدى به ... فقد فاز من أمسي رفيق محمد

سلوا أختكم عن شاتها وإنائها ... فإنكم إن تسألوا الشاة تشهد

دعاها بشاة حائل فتحلّبت ... له بصريح ضرّة الشاة مزبد

فغادرها رهنا لديها لحالب ... يرددها في مصدر ثم مورد

فإن يك موسى كلم الله جهرة ... على جبل الطور المنيف المعظّم

فقد كلم الله النبي محمداً ... على الموضع الأعلى الرفيع المسوّم[18]

إن هذا التوجه من الشاعر يرينا أثر الإيمان العميق في نفسه حتى غدا يتمثّل بسيرة الرسول وأعماله والأمور التي له علاقة بها، وهذا الأمر يؤدي إلى إعمال الفكر والنهوض بالعقل وشموليته فقد جعل الإسلام المجتمع يتطبّع بالتمدّن أي أدى إلى تمدّن المجتمع بمعنى قد

أخرج العرب من حالة البداوة إلى حالة النهوض والتمدن وهذه هي إحدى سمات الفكر العاملة، حيث غدت الحواضر الإسلامية بدءاً من المدينة المنورة وباقي المدن والأقاليم الإسلامية فيما بعد، تتطبّع بطبائع الإسلام، ويرى أهلها قيم الإسلام منتشرة بين الناس وعلى أرض الواقع، كي ينطلق الفكر الإسلامي صوب الأقاليم الأخرى، كي يقوّض دعائم دولتي الفرس والروم اللّتين تمرستا بالحضارة إلى حدّ عميق لنراها وقد أرفدت العرب بقيم حضارية وملامح فكرية لم يكونوا قد خبروها قبل ذلك إلاّ ما ندر في حدود التعامل على نطاق أفراد أو جماعات لا على نطاق أمّة كاملة كما حدث بعد انتشار الإسلام واعتناق الناس له كي يخرجوه بحضاراتهم وثقافاتهم ومعتقداتهم فيما بعد. فالمعتقد أو العقيدة الإسلامية أدّت إلى اضمحلال نفوذ القيم والثقافة الجاهلية إلى حد بعيد عدا تلك القيم والعادات التي أكّدها الإسلام وأبقى عليها دون منازع مع تهذيب وتشذيب قيم أخرى كانت بحاجة إلى ذلك وقد عبّر عن ذلك أو بعض ذلك المغيرة بن شعبة حين التقى برستم قائد الفرس فقال: «يدخل من قتل منّا الجنة ومن قتل منكم النار، ويظهر من بقي منّا على من بقي منكم»[19].

مثل هذا الإقرار يؤدي إلى حتمية مفادها، بيان أثر القرآن في نفوس الناس وعقولهم حتى غدوا يتمثّلون فيه ويتقيدون به في حياتهم الدنيوية، ويطبقون نصوص هذا الكتاب فيما يخص العبادات وما شابه ذلك وقد عبّر القرآن الكريم في كثير من المواضع عن احترامه للعقل والفكر وكذلك إعلاء الدين الإسلامي من شأن العقل ومن عمل به، وكذلك تلك النصوص القرآنية التي بحاجة إلى التمعن بها والغوص في مبناها ومعناها للوصول إلى شيء، ونجد بعض النصوص كذلك قد تثير حالة من التخيّل أو المقدرة التقديرية للحصول على ماهية الشيء وأصوله كقوله تعالى: ﴿**واعتصموا بحبل الله جميعاً ولا تفرّقوا**﴾[20]

وقوله: ﴿**وما اختلفتم فيه من شيء فحكمه إلى الله**﴾[21] وقوله: ﴿**الرحمن على العرش استوى**﴾[22] وقوله: ﴿**يد الله فوق أيديهم**﴾[23] وقوله ﴿**الرحمن علم القرآن، خلق الإنسان، علّمه البيان**﴾[24].

هذه الآيات وغيرها قد توصل بالإنسان إلى التجسيم أو التشبيه أو المماثلة وغيرها من الآيات القرآنية التي تثير في النفس تساؤلات وفي العقل كيفية التمحيص والوصول إلى صبغة مقبولة من حيث الدين وأسسه أو بعيدة عنه كما يفهمها الإنسان الباحث.

وكان أثر بعض الصحابة واضحاً جلياً من خلال أفكارهم ومقدرتهم التأويلية وأثرهم البلاغي كما هو الحال مع الإمام علي كرم الله وجهه، فقد ترك أثراً لأهل المدينة ومن ثمّ لأهل العراق بعدها وللناس جميعاً فيما بعد حيث كان يحمل فكراً عقلانياً في جوهره ينظر «الموضوعات الرئيسية التي ترتد إليها محاولات الفلاسفة قديمهم وحديثهم على السواء ألا وهي الله، والعالم والإنسان»[25].

وهكذا، واعتماداً على النصوص التي وردت إلينا عن الصحابة أصحاب الأثر في الفكر الإسلامي، بعد النصوص الدينية من القرآن والحديث النبوي نرى حالة من الرقي الفكري والمدارس المتجددة في مفهومها للحياة والعقيدة أخذت تنتشر في بقاع الإسلام، حيث أخذ كل صاحب تفسير للفقه يشكّل مدرسة لها أتباعها حتى عرفت بعض المدارس الفقهية في العالم الإسلامي، وأخذت الفرق الإسلامية بالانتشار والتوسع في مفاهيمها وقيمتها التي تعتمد فيما تعتمد عليه ليكون العقل أحد الأركان الفاعلة في النهج والبناء الفكري المرغوب فيه من قبل مؤيديه ليزداد التأمل والتفكر، ويربط بعض أصحاب الفرق (المعتزلة) بين القلب والعقل ويجعلونهما بمعنى واحد، وكثيراً ما يفضّلون عبارة (النظر بالقلب) على عبارة (النظر بالعقل) حيث جعلوا القلب أداة للتفكير والتأمل عندهم كما يقول القاضي عبدالجبار «ثم إن

النظر بالقلب له أسماء من جملتها التفكير، والبحث، والتأمل، والتدبر والرؤية وغيرها »[26].

إن التوسع في الفكر والتعمق في العقيدة وبعد أن تجذّر الإسلام في النفوس أخذت موجات الفكر تخرج من أرض الجزيرة العربية لتترشح وتُبنى على أسس قوية متينة في بلاد تجاور وتباعد شبه جزيرة العرب، حتى غدت رقعة الأرض الإسلامية تمتد من تخوم الصين شرقاً إلى بلاد الأندلس غرباً، كي تجد شعوباً متعددة وثقافات متباينة ضمّتها تلك الأرض الإسلامية الجديدة، مما جعل مداخيل الناس تتفرّع وتتشعّب كي يظهر ذلك من خلال عمليات التنظيم الإداري والفكري والعقائدي وهذا أدى إلى تمازج الشعوب مما حدا بالشعوب الداخلة في الدين الإسلامي أن تتبنى هذا الدين وتجعله دستوراً ومنهاج حياتها، وكذلك أصبحت اللغة العربية هي لغة الشعوب الدينية والعلمية والثقافية، مما جعل هذه اللغة لغة حياة عصر له قيمته وأصوله، لذا أصبح القرآن هو مرجع المسلمين الأول ومن ثمّ الحديث النبوي الشريف، ومن أجل التجاوب مع متطلبات روحية العصر والحياة المعرفية، أخذ الناس في استخدام العقل من أجل الوصول إلى أسس ناجحة للمجتمع عبر أسس الاجتهاد بالرأي، إلا أن اللجوء للرأي أدى إلى تعقيد في الحياة بعض الشيء، لذا انكبّ الناس على ملذات الحضارات الوافدة، من هنا اتسعت مدارس الفكر والتأويل، حتى غدت المشادة والخلافات واضحة بين أصحاب المذاهب الموزّعة بين أهل السنة والشيعة، وعلى الرغم من هذا الخلاف الناجم فقد كان الهدف الأسمى للإسلام هو إرساء دعائم الدولة على مجموعة القواعد والأحكام التي أتى بها القرآن الكريم وفصّلتها السنة المحمدية[27].

من هنا بدأت ملامح الفكر تتضح من خلال المدارس الفكرية والفقهية وما تبنته من توجّهات أصحابها حسب فهمهم وتفسيرهم

لنصوص الشرع فكانت مدرسة جعفر الصادق الفقهية وما تشعّب منها من اجتهادات على أيدي طلبته ومريديه فكان أبو حنيفة النعمان من طلبته الذين تبنّوا مسألة القياس العقلي منهجاً مهماً في أصول فقهه بعد استقراره في العراق ليكون له توجهاً خاصاً به حتى غدا له مذهب، له خصوصيته عند أهل السنة كي يبارك المذاهب الأخرى، وكان لحلقات الحسن البصري في مسجد البصرة أثر فاعل كذلك، ودار الخلاف بين مرتكب الكبيرة أهو كافر أم لا، فقد ذهب الخوارج إلى تكفيره، في حين جعله الحسن البصري منافقاً وكان مؤمناً في نظر المرجئة بينما جاء واصل بن عطاء كي يكون رأيه بين المنزلتين بمعنى أن مرتكب الجريمة يقع بين المنزلتين (الكفر، والإيمان) بعد ذلك يعتزل واصل حلقة شيخه حسن البصري كي يكوّن له حلقته الخاصة به وينضم إليه عمرو بن عبيد، ثم تتفتق أفكارهما وتتسع وتصبح مذهباً يترسّم خطى العقل ويكثر الآخذون به هو المعتزلة[28].

هذا الأمر أدّى إلى مناددة المعتزلة بآرائهم، ويتمثّل ذلك في المدرسة الكلامية أو كما تسمّى بأصحاب الكلام، لأن جهود الفلاسفة المسلمين، مثل الكندي والفارابي وابن سينا امتداد لآراء المعتزلة، في نشاطهم العقلي بشكل منظم ودقيق وإن اختلفت مذاهب الفلاسفة الفقهية فقد كان الباقلاني والأشعري والغزالي بالقياس إلى أهل السنة، وتمثل ذلك عند الأشعري حيث اتخذ أسلوب فقهاء السنة في التحليل والوصول إلى نتائجه المرادة بعد ثقافته على أيدي المعتزلة حتى دفع من النقاش الجدلي إلى صعيد الاستدلال وقارع مشايخ المعتزلة حجة بحجة ودليلاً بدليل، واستأنف من بعد، والغزالي شيخ المتكلمين، وأما الجهد الفلسفي فقد تمثل في مراحل عدة كي يمر بمرحلة التقمص وكذلك التوفيق ومن ثم مرحلة التنسيق ليكتمل الأمر ناضجاً وتصبح النفس الإنسانية مدار بحث وحوار عند الفلاسفة[29].

ولم يكتف الناس بهذا المراس في الفلسفة وعلم الكلام والمدارس الفقهية وإنما توجهوا إلى دراسة النحو بأسلوب جديد لم يهده العرب من قبل، حتى غدت العلوم اللغوية إلى جانب العلوم الفلسفية وغيرها، هذه الدراسة التي أقدم عليها الدارسون بدءاً من أبي الأسود الدؤلي بالبصرة حتى بدأ اللغويون يهتمون برواية الشعر والحفاظ عليه، كي يكون مدخلاً للحفاظ على اللغة، وإرساء أسس علم النحو فيما بعد، فنرى الخليل بن أحمد الفراهيدي العالم اللغوي النحوي الموسيقي والذي أفاد من حلقات البصرة وكتاتيبها ومن ثم يظهر للوجود النحوي العالم الكبير سيبويه صاحب الكتاب في النحو الذي تقمص آراء الخليل في النحو كي يصبح كتابه نموذجاً ومنهاجاً لعلم النحو فيما بعد وسيبويه قد أفاد من سابقيه بعد استخدام العقل المنظم الذي لا غنى عنه في الحياة بكامل نظمها، حتى رأينا أدباء ومفكرين يشيدون من قيمة العقل ومكانته كما قال الجاحظ مشيداً به «وقد أجمعت الحكماء أن العقل المطبوع والكرم الغريزي لا يبلغان غاية الكمال إلا بمعونة العقل المكتسب، ومثلوا ذلك بالنار والحطب والمصباح والدهن وذلك أن العقل الغريزي آلة والمكتسب مادة، وإنما الأدب عقل غيرك تزيده في عقلك»(29).

فالدرس النحوي لم يخرج عن نطاق النزوع العقلي، لأنه نما في مدرسة البصرة التي تأخذ بمبدأ القياس وتعنى به، وتؤسس عليه أصول الدرس النحوي، وقد نحا الخليل بن أحمد بالقياس نحواً علمياً جعله من مزايا المدرسة البصرية(32).

والتوجه العقلي لم يكن حكراً على فئة من الدارسين، وإنما توجّه جلُّ الدارسين إلى النزوع العقلي، هذا الأمر نراه على وعي تارة وقصد وأخرى على غير وعي، وذلك لم يتمثل عند صغار الكتّاب، وإنما قد نجده عند كبار الكتاب البارزين، واشتكى منه بعضهم الآخر، لأن بعض

الدارسين قد غالوا في استخدامهم العقل بشكل ملفت للنظر.

إن استقرار الإسلام في الأقاليم المفتوحة أدى إلى استقرار سياسي وجغرافي وتطوّر في الاقتصاد ومناحي الحياة الأخرى مما حدا بالأدب مواكبة فاعلة حتى أيقن الدارسون أن الأدب صورة صادقة لمنازع الحياة كلها، فالشعراء الذين تثقفوا ثقافة فكرية أو عقائدية نلمس ذلك في أشعارهم بينما الذين وازنوا بين هذا والسياسة هم غير أصحاب الرؤية السياسية النفعية أو التوجه القبلي في الفن الشعري إذ غدت الغنائية الشفافة طافحة وعاد الشعر عند هؤلاء إلى سابق عهده كما في عصر ما قبل الإسلام.

فالاستقرار يؤدي إلى تفتق في العقل واتساع في الرؤية، بمعنى تصبح حالة التفكر والتملّي على أوجها في كثير من الحالات، والشعر يتفاعل مع كل تلك الأمور، وهذا ما نتلمسه في شعر السيد الحميري، عندما آمن بالعقيدة الكيسانية التي انتشرت في نهاية القرن الهجري الأول والزمن الذي تلاه.

فالشاعر الحميري يؤكد عقيدة الكيسانية برجعة محمد بن الحنفية إمام الكيسانية حسب اعتقادهم، بعد اختفائه في غار رضوي بأرض الحجاز قرب المدينة المنورة:

سنين وأشهراً ويرى برضوى ... بشعب بين أنمار وأسد
مقيم بين آرام وعين ... وصفّان تزوح خلال رنْد
تراعيها السّباع وليس منها ... ملاقيهن مفترسل بحد
أمن به الردى فرتعن طوراً ... بلا خوف لدى مرعى وورد

هذا التصريح من الشاعر الحميري تجاه عقيدته يدلل على أن الشعر واكب تلك النزعات الفكرية والتوجهات العقائدية لدى الناس،

حيث يُسدل الشاعر صفات تفاعلية على ممدوحه ويجعله محبوباً حتى من قبل الغزلان والينابيع وغير ذلك، ويدلّل ذلك على التعاطف الجم والإيمان الفاعل من قبل الشاعر بعقيدته وقيمه وأفكاره، وقد جعل حضرته غير متجانسة من حيث الحيوانات التي تستأنس في حضرته (الآساد والأنمار، الظّباء وبقر الوحش) والشاء بأنواعها. إلا أنه خلق حالة المواءمة بين تلك الحيوانات إكراماً وتكريماً للممدوح وهذا من أثر الملامح الزهدية أو الصوفية في الشعر، بمعنى أن الحيوانات تستأنس بحضرة الممدوح وكأنه يقتل حالة الاندفاع اللاشعوري لديها تجاه فرائسها، وهذه الأشعار ما هي إلا نصرة للشاعر لمذهبه الذي يعتنقه ويدافع عنه من خلال رمز ذاك المذهب أو تلك العقيدة.

وقد دخل المنطق الشعر وأصبح فاعلاً مساعداً على نظم بعض الأبيات الشعرية التي تعتمد الرؤية العقلية المجردة دون تدخّل العاطفة في أي شكل كان، لذا نجد بعض الأبيات الشعرية وقد قسّمه تقسيماً رياضياً منطقياً لا أثر للعاطفة فيها ولا الخيال كقول جرير بن عطية الخطفي:

صارت حنيفة أثلاثاً فثلثهم   من العبيد وثلث من مواليها

وقد علّق المرزباني على ذلك قائلاً: «إنّ جرير لمّا قال هذا البيت قيل لرجل من بني حنيفة من أيهم أنت؟ قال أنا من الثلث الملغي»[33].

فمثل هذا التقسيم المنطقي لم يكن دخيلاً على الشعر، وإنما هو امتداد لثقافة سائدة، وتحاول التجذّر في بيئة قابلة لثقافات متعددة وهذا ما نلمسه في بيت أبي العتاهية حينما قال:

الدّهر ذو دول والمرء ذو أمل   والموت ذو علل والناس أشباه

فالرؤية المنطقية للحياة والممات والتفاعل النفسي مع القيم الجديدة هي حدث بالشاعر كي يصل إلى التقسيم الذي تتبع خطاه. وهي حالة منطقية لا جدال فيها من أن الدهر مقسّم على حالات تتابعية، لكل حقبةٍ أناسها وفلسفتها وهذا ما تؤكده فلسفة الأمل والتّرجي عند الإنسان كي يقارع خطوب الحياة أملاً في الوصول كغيره أو منادده للآخرين حتى يصل الإنسان إلى قناعة محتمة وهي تعدد أسباب الموت الذي لم يخلد أحد منه وهذا استمرار في نهج آمنت به الشعوب كلها حتى تمثل عرب ما قبل الإسلام ذلك في أشعارهم وذلك يؤدي إلى حقيقة أخرى وهي التشابه بين الناس وهذا التشابه لم يحدده الشاعر وإنما جعله مفتوحاً على مصاريعه المختلفة كي يتوصل الإنسان المختص للهدف المنشود من بحثه، وكذلك تتابعت الرؤية المختلفة حتى بدأ الشاعر يوضح المعالم: الجغرافية والسياسية والتاريخية وغير ذلك من خلال نصوص شعره الا أن الباحثين والعارفين أوقفوا الشعراء عند حدود خطئهم المقصود أو غيره كما في قول جرير أيضاً:

إني إذا الشاعر المغرور جرّبني جار لقبر على مرّان مرموس

والشاعر هنا يتكلم عن تميم فعلق رؤية ابن الحجاج على ذلك فقال كما نقله المرزباني «كذب والله، ما تميم بمرّان، إنما هو بذات عرق وقبر معد بمرّان»(34).

وبما أن فلسفة الحكم السياسي في العصر الأموي أعادت الحياة إلى نمط عصر ما قبل الإسلام بمعنى أنها أحيت النمطية القبلية في التفكير والولاء من أجل الوصول إلى الهدف المبتغى وهو السيادة دون منازع، لذا تبنّى بعض الشعراء هذه الفلسفة وجعلوا أنسهم منادين للخليفة في أشعارهم، أو قد يظن المرء أن الخليفة واقعٌ تحت تأثير

الشاعر وقوعه كما يستشف من قول جرير في خطابه لعبدالملك بن مروان:

هذا ابن عميّ في دمشق خليفة   لو شئت ساقكم إليّ قطينا[35]

إن هذا الطموح من الشاعر بأن يجعل الخليفة بإمرته لهو من معطيات الروحية القبلية بمعنى أن شيخ القبيلة لا يتأخر في نجدة أحد أبنائه، لذا وكأنا نحسّ بما يصبو إليه الشاعر من أن الخليفة ما هو إلا شيخ عربي يستجيب لمطالب الآخرين من أبناء عمومته وعشيرته، وهذه الفلسفة لم تكن بعيدة عن روحية العصر ويدركها الخليفة قبل الآخرين لأنه راعيها ومؤسسها ولذلك يفهمها ومقاصدها دون شك، لكنه يريد من الآخرين الاعتراف به خليفة صاحب مكانة مرموقة لا يحق للناس مخاطبته كذلك أي لا يجوز مخاطبة العالي من قبل الداني بهذا الأسلوب، حتى سمعنا تعليق الخليفة على قول الشاعر جرير: «ما زاد ابن المراغة على أن جعلني شرطياً، أما إنه لو قال «لو شاء ساقكم إليّ قطيناً لسقتهم إليه كما قال» فثورة الخليفة على الشاعر جاءت من خلال المرتبة والخطاب، فلو كان الخطاب مختلفاً لاختلفت التوجهات وتحقق المراد، مما حدا بابن طباطبا العلوي أن يقول «هذا البيت من الأبيات التي زادت قريحة قائليها على عقولهم»[36] بمقولة ابن طباطبا هذه نميل لصحتها، لكنّا نضيف ما يلي: إن نظام التفكير القائم مدعم من فلسفة الحكم من أجل البقاء عليها، لذا ليس في الأمر غرابة، حتى نسمع ما سمعنا من أشعار وأقوال.

وهذه الثقافة الاجتماعية والبيئية هي التي جعلت عبدالملك بن مروان يرفض مدحه ابن قيس الرقيّات حين قال:

يعتدل التّاج فوق مفرقه   على جبين كأنه الذهب

فعاتبه عبدالملك قائلاً: تقول لمصعب بن الزبير:

إنما مصعب شهاب من الله تجلّت عن وجهه الظلماء.

وأما لي فتقول: «على جبين كأنه الذهب»[37].

وقد أورد صاحب الأغاني على لسان الخليفة قائلاً: يا ابن قيس، تمدحني بالتاج كأنّي من العجم[38].

ومواقف الخليفة هذه توضح لنا ميله إلى الذوق الأدبي في طبيعة المدح ورسم الصورة إلا أنه يريد أن يكون خليفة قوياً في نظر الآخرين في مواقع أخرى وكأنه يريد بساطة البداوة في التعبير والتعليل حيناً ونمطية السلطة والعلاقة معها في أسسها وقوانينها حيناً آخر.

وقد حاول بعض الشعراء أن تكون كلماته ليّنة أي قد تكون قريبة إلى النثرية وكأنه حاول النزوع نحو النثر والتخلص من الصقل الشعري الصارم الذي اعتاد الناس عليه من خلال نسج نصوصهم الشعرية إلا أن ذوق الخليفة آنذاك لم يتقبل ما سمع وجعل النقاد يُدلون بدلوهم تبياناً لمفاهيم خاصة يريدون الوصول إليها كما هو الحال مع ابن قيس الرقيات حينما أنشد عبدالملك:

إن الحوادث بالمدينة قد   أوجعنني وقرعن مروتيه

وجببنني جبّ السنام فلم   يتركن ريشاً في مناكبيّه

قال له عبدالملك: أحسنت إلا أنك تخنثت في قوافيك[39].

وربما نتلمس هنا أن الخليفة أعاب على الشاعر رقّة قوافيه وضعفها وكأنه يريدها قوية منسجمة مع المعنى فهي شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر إلا أن الشاعر قد دافع عن نفسه فقال: «ما عدوت قول الله عز وجل: **﴿ما أغنى عنّي ماليه، هلك عني سلطانيه﴾**[40].

وهذا القول لم يسكت أصحاب الاهتمام بالشعر والموازنات فقد

علّق العسكري قائلاً و«وليس كما قال لأن فاصلة الآية حسنة الموقع وفي قوافي شعره لين»[41].

هذه المقولة لابن هلال العسكري تنبني عن أهمية القرآن في مبناه ومعناه ومهما حاول الشعراء النسج على منواله لا يصلون إلى إحدى صافاته، لذلك كثر التشبّه بالآيات القرآنية والإفادة منها وهذا ما نراه في شعر الراعي النميري الموجّه لعبدالملك بن مروان:

أخليفة الرحمن إنّا معشر حنفاء نسجد بكرة وأصيلا
عرب نرى لله في أموالنا حتى الزكاة منزلاً تنزيلا

فعلق عبدالملك هذا شعراً هذا شرحُ إسلام وقراءة آية»[42].

فربما يمثل موقف عبدالملك هذا الثقافة العربية المتوارثة وهي البساطة في التعبير والخفة واللمحة والبعد عن التعقيد والفكر المثقل للشعر أو الجاعل له إيقاعاً معيناً يبعده عن الشاكلة المعهودة لدى الذوق العربي المحبب للشاعرية المبتعد عن لغة المجاز إلا في لمحات خاصة، يراد بها الوصول إلى هدف منها قول المثل أو الحكمة أو المشورة الهادفة، بينما باقي الشعر لا يخرج عن الشاعرية والعاطفة الفيّاضة.

هذا الأمر يخص الشعراء الطبيعيين. أي للذين بقوا على سليقتهم، فيما الذين تبنّوا الفكر وتعمقوا في الاستقصاء والبحث الاستدلاليين. إعمال العقل نرى أشعارهم تختلف عما هي عليه أشعار أندادهم من الشعراء الذين لا يحملون أشعارهم فكراً وعمقاً في الرؤية.

وإن كان لابد من القول نضيف أن الشعراء مثل غيرهم متفاوتون في أشياء كثيرة، فمقدرة الإبداع مختلفة من شاعر لآخر وهذا ما نتمثله في العصور كلها، فالشاعر المتفاعل مع قيم عصره ويصورها شعراً هو غيره الباحث في العمق للوصول إلى الاستدلال المؤكد، وهما غير

الشاعر الذي يصوغ الرؤية المبتغاة شعراً وهؤلاء قلة على مر الأيام لأن «الشاعر الحق لابد من أن يكون عميق الإدراك لمشكلات الحياة والإنسان[43]».

ومسألة الإحساس بالأمر لا تكفي للوصول إلى هدف، فقد يكون الشاعر صاحب حس مرهف ومشاعر صادقة إلا أن طريقة التعبير تكون ضعيفة لضعف في الرؤية وعدم اكتمال دور الفكر وتقمصه لديه مما يجعل النتاج مشوشاً ركيكاً، بينما أصحاب الرؤية المعمقة والفلسفة الصائبة القادرين على تمرس قول الشعر وأدوات النتاج من فكر ولغة وعمق وفلسفة سهلة المنال هنا يصبح ما يقوله المرء في عداد المستوى المطلوب بل المبحوث عنه في القول.

وكما هو معروف اجتماعياً ونفسياً كلّما ابتعد الإنسان زمانياً ومكانياً عن ظاهرة آمن بها، فإن ذلك يؤدي إلى ضعف متتالٍ فيما آمن واعتقد، إلا ما ندر من الناس، فكيف إذا كان المرء صاحب شك في أمره من معتقده، وأنه لازم هذا المعتقد مسايرة للآخرين وخوفاً أو ربما مصاحبة لهدف معين يحققه، لذا تكون مصداقية العقيدة وما يلازمها من نواحٍ فكرية قليلة، وهذا ينطبق إلى حد بعيد على الفكر في الأزمنة والأمكنة كلها حتى وإن كان الفكر سماوياً، لأن عدم إعمال الفكر والعقيدة في الحياة الدنيا لدى أصحاب المعتقد أنفسهم يؤدي إلى زعزعة ذاك الفكر وشرذمته في مصداقية العقيدة في نفوس حامليها لا في العقيدة نفسها، لأن العقيدة والفكر يمثلان حالة إيمانية تقوى إذا ضيفت على أرض الواقع وتضعف إذا تنازل عنها الناس أفراداً وجماعات.

فالتفاوت تجاه العقيدة يعني التفاوت في أشياء كثيرة، فإذا كانت العقيدة راسخة يؤدي ذلك فيما يؤدي إلى خلق حالة التكافل والتضامن في المجتمع، وكذلك يؤدي إلى الدفاع عن المثل التي جاءت

بها العقيدة، وتمثّل ذلك في الحالة الإسلامية فقد تكافل المسلمون في أرزاقهم وأرواحهم إبان نزول الوحي حتى منتصف الخلافة الراشدة أو نهاية الخلافة الراشدة على الرغم من الفتن والاقتتال، إلا أن عوامل أخرى استشرت في بيئة المجتمع مما جعل الناس يتفاوتون في أشياء كثيرة حتى قربهم أو بعدهم من العقيدة كان قد تأثر بالواقع الجديد، وهذا أدى إلى اختلال الميزان في القيم الاجتماعية والثقافية والفكرية لدى بعض الناس فيما بعد أي بعد تداخل الثقافات واتساع الرقعة الجغرافية للأمة وامتداد الفكر أفقياً عند بعض الناس وعمودياً عند بعضهم الآخر. لنرى ذلك وقد انعكس على الأدب وأصبح مادة لنظم الشعراء وأقوالهم معبرين عن آرائهم فيما يخص الحياة والموت والرزق والانبعاث، والقضايا الأخرى التي أصبحت تشغل بال الشعراء كغيرهم من الذين تأثروا بالفكر واحترموا عقلهم.

ومقدرة الشعراء كذلك متفاوتة، فالذين عاشوا في بيئات احترمت الفكر والعقل وعملت بمداليلها هم غيرهم الذين عاشوا في بيئات فضلت النقل على اعتماد العقل في القضايا التي تمسّهم والتي بحثوا فيها.

فلننظر إلى قول الشاعر صفوان الأنصاري وهو يدافع عن واصل ابن عطاء وفكره ورأيه الممتد في الآفاق من البصرة أرض الانطلاقة إلى باقي الأقاليم، هذا يدلل على احتضان الفكر من قبل البصرة وساكنيها:

له خلف شعب الصّين في كل ثغرةٍ — إلى سوسها الأقصى وخلف البرابر
رجال رعاة لا يفل عزيمتهم — تهكم جبار ولا كيد ماكر[44]

وإن دل هذا الشعر على شيء فإنه يدل على دقة التنظيم وحسن الإدارة والتعامل مع الآخرين، كي نرى هذا التوجه الفاعل بين الفكر وحامليه، منطلقاً من بيئة خصبة حاضنة له ولحامليه، وهذا يرينا مدى

التفاني الذي وصل إليه المعتزلة في نشر فكرهم وثقافتهم غير آبهين بالأهوال والمصاعب التي تعترضهم:

وما كان سحبان يشق غباره ولا الشدق من حي حلا بن عامر
تلقب بالغزال واحد عصره فمن لليتامى والقبيل المكاثر؟

....

وأمر بمعروف وإنكار منكر وتحصين دين الله من كل كافر؟
يصيبون فضل القول في كل منطق كما طبقت في العظم مدية جازر
تراهم كأنّ الطير فوق رؤوسهم على غمة معروفة في المعاشر
وسيماهم معروفة في وجوههم وفي المشي حجاجاً وفوق الأباعر
وفي ركعة تأتي على الليل كله وظاهر قول في مثال الضّمائر
وفي خصّ: هداب واحفاء شارب وكور على شيب يضيء لناظر (45)

إن الشاعر صفوان الأنصاري لم يكتف بحمل أفكار المعتزلة بل أخذ يدافع عنهم ويرسم ملامحهم الخارجية والداخلية جاعلاً القرآن الكريم والسنة النبوية متكئاً فاعلاً في الوصول إلى المراد وكأن المعتزلة قد لبسوا الإسلام ثوباً وجعلوه جوهراً من خلال القيم والصفات التي جاءت من خلال وصف الشاعر لهم، وهذا الأمر، يجعلنا نوقن أن الفكر المعتزلي هو من علامات التبلور الحضاري الذي بدا شامخاً منادداً للأفكار والمبشر بعوامل التقدم كما أراد عنها وهذا يتمثّل في الولوج الزمني الذي وصل له الفكر العربي، حيث كسّر الحواجز بين أصحاب الفكر كي يشكلوا لحمة متوازنة متراصة المسافات حتى تظهر قوية كما أريد لها وقد جعل المعتزلة العقل في مكانة لم يعتد سابقوهم من العرب وضعه إذ تمايزوا بذلك عن أهل السنة وأصحاب الحديث «إن لكل فصيلة أسّاً، ولكل أدب ينبوعاً ورأس الفضائل وينبوع الحياة هو العقل الذي جعله الله تبارك وتعالى للدين أصلاً وللدين عماداً، فأوجب

التكليف بكماله، وجعل الدنيا مدبرة بأحكامه، والغاية بين خلقه، مع اختلاف هومهم ومآربهم وتتباين أغراضهم ومقاصدهم وجعل ما تقيدهم به قسمين، قسماً وجب العقل فوكّده الشرع وقسماً جاز في العقل، فأوجبه الشرع، فكان العقل لهما عماداً»(46).

هذا مقام العقل عند المعتزلة، ومفاد ذلك رسوخ العقيدة عندهم، وتطور الفكر كذلك أدى إلى انبعاث الرؤية العصرية مما حدا بهم القول في أشياء بعيدة عن منطلقات الناس وهذا يعود إلى حرية الفكر والتفكير والقدرة على التعامل مع النصوص بعد إعمال العقل كما يراد له.

والمرجئة من الطوائف التي جعلت الشعر وسيلة لنشر أفكارهم ومعتقداتهم وهم من «أرجأ الأمر» بالحساب والثواب إلى اليوم الآخر، بمعنى أنهم قد غايروا الفرق الإسلامية الأخرى كلها، لذا قربتهم السلطة في العصر الأموي، حيث يقرون إصابة الإنسان ومصائبه هي قدر مكتوب عليه لذلك يجب الطاعة لا العصيان لله مهما كان حال الإنسان، وهذا الأمر جاء جلياً واضحاً في النصوص الشعرية التي تروى للشعراء المرجئة ومنهم ثابت قطنة الذي أوضح السيرة الفكرية لجماعته من خلال نصوصه الشعرية:

من يتّق الله في الدّنيا فإن له	أجر التّقى إذا وفي الحساب غدا
وما قضى الله من أمر فليس له	ردّ وما يقض من شيء يكن رشدا
كل الخوارج مخط في مقالته	ولو تعبد فيما قال واجتهدا
أمّا علي وعثمان فإنهما	عبدان لم يشركا بالله مذ عبدا
....	....
يجزي علي وعثمان بسعيهما	ولست أدري بحق آية وردا
الله أعلم ماذا يحضران به	وكل عبد سيلقى الله منفردا

فإعمال العقل والتفتق الحضاري بين أفراد الأمة جعلنا نتلمس ذلك لدى الكثيرين من الشعراء من الذين لم ينضموا إلى فرقة من الفرق الإسلامية المعروفة، بمعنى أن هناك شعراء مستقلين إذا جاز لنا التعبير أي لا ينتمون لحزب معين وإنما قد ينتسبون إلى جماعة دون أخرى من غير الفرق الإسلامية، فتارة يُنعت بعضهم بالشعوبي وأخرى بالخرمي وغير ذلك من الفرق التي حاولت الدّس والطعن في الإسلام.

إن حياة البداوة وسلطان سطوتها ونمطيتها على كثير من الشعراء لم يَعُد لائقاً لدى بعض الشعراء الذين جعلوا المدينة والحضارة والتشرب الثقافي المتعدد منوالهم ودستورهم في النهج الشعري، تلك الفئة التي نقلت الشعر العربي من طوره التقليدي إلى الطور الفاعل المبني على أسس غير البدوية والفطرية أي جعلوا الرأي والمعتقد أسساً فاعلة للنهوض بالشعر والوصول به إلى مصاف حالة التمدّن التي يعيشها المجتمع وهذا ما تمثل في بعض أشعار بشار بن بُرد المخضرم بين عصرين مختلفين في التطبيق والأداء (دولة العروبة الخالصة ودولة الإسلام بكل طوائفها ولو شكلياً)، وأوّل خطوة خطاها بشار هي ما يخص خلقته وشكله إذ كان مذموماً بشعاً غير محبوب بين الناس وبالذات من الجنس الآخر، النساء. هذه النظرة جعلتنا نتوصّل إلى إيمان الشاعر بما يُسمّى بالجبرية أو هو من المؤمنين بهذا المنطلق الجبري الذي ظهر للحياة قبل بشار، ونظن أن بشاراً جبرياً في هذه المسألة فقط (شكله) أما غيرها فنراه غير ذلك.

خلقت على ما فيّ غير مخيّر	هواي ولو خيّرت كنت المهذبا
أريد فلا أعطى، وأعطى فلم أرد	وقصّر علمي أن أنال المغيبا
وأصرف عن قصدي وحلمي ومبلغي	وأضحي وما أعقبت إلاّ التعجبا(47)

فملامح الجبرية ظاهرة بيّنة حيث يؤكد الشاعر أن ما يريده لا

يعطى، والذي لا يريده يعطي، بمعنى نرى العملية مقصودة كما يقرّ الشاعر، وهذه رؤية ليست جديدة لدى الشاعر أو لدى غيره من الشعراء، وأكثر الظن أن عمى بشار كان له أثر فاعل في خلق هذا الموقف والآراء التي تفيض بها أشعاره، ذاك العمى والدمامة في وجهه وصورة عينيه جعلت النساء سلبيات من طرفه لذا قد يكون عمد إلى التّعمق في الفكر كي يستعيض عن ذلك كقوله:

إنّ في بردي جسماً شاحباً ‏ ‏ ‏ ‏ لو توكأت عليه لانكسر

هذا الإقرار بواقع ما هو إلاّ تفاعل معه ورسم له بصورة صادقة، فكأنّ بشار يقر بالضعف النفسي، والإنهاك الجسدي، لذا لا يستطيع أن يجاري غيره ذكراً كان أو أنثى «لم يكن عبثاً أن أكد بشار لصاحبته عبدة أنه من لحم ودم أي أنه كان حي عيي، يريد أن يعبّ من كأس الحياة ويلتصق بالأرض وليس خيالاً كاذباً أو هيكلاً نورانياً مزعوماً ينزع إلى الموت ويشيح بوجهه عن الحياة»(48).

فربما يكون بشار قريباً من الإباحية أو من المنادين لها، لذلك نجده يبحث عن اللّذة دون خجل، وكأن الدين لم يبن حاجزاً عند بشار يمنعه من هذا التوجه، إلا أنه قد يحسّ الدارس لشعره باليأس الذي يلفّه، إلاّ أن هذا اليأس لم يجعله ساذجاً بل على العكس من ذلك نراه صاحب تأمل في الحياة وملحقاتها، وهذه الأمور جعلته يكون علاقة مع ذاته لا مع الآخرين حتى غدا صاحب حكمة ومراس في البناء الشعري.

إنّ نفوذ الحضارة والفكر إلى النفوس جعلت الشعراء يتمرسون وفق ثقافة جديدة ومثل هذا الأمر تمثّل في شعر أبي نواس الحسن بن هانئ، صاحب الأسلوب الشعري المتميز في عصره والعصور اللاحقة به، وتمثل هذا الأمر في ثورة أبي نواس على بنية القصيدة العربية من حيث مطاليعها ومقدّماتها المعهودة بأنواعها المختلفة، وكأنه يرى أن هذه

المقدمات لم تعد صالحة لمثل عصره المتمثل بثقافاته وميزاته المتعددة، بمعنى يريد من مطلع القصيدة أن يكون متجاوباً مع قيم الحياة ومثلها وتطوراتها.

هذه الثورة على الطلل لم تكن تكاملية أي إذا اختلى الشاعر مع نفسه تمرّد بالكيفية التي يريدها بينما إذا وقف أمام خليفة مادحاً أو غير ذلك فإنه يقدّر حقيقة ما ينطق به ويتفاعل مع ما يتفاعل به صاحب الشأن، وربما يقول قائل إن هذا الأمر فيه نفاق اجتماعي فقد يكون ذلك، غير أنه صاحب فن مرتفع ويصبح فناناً مع ذاته وخمرياته... وهذه الثورة تمثلت في عدة قصائد:

عاج الشقي على رسم يسائله ... ورحت أسأل عن خمارة البلد[49]

لا تبك ليلى ولا تطرب إلى هند ... وأشرب على الورد من حمراء كالورد[50]

قل لمن يبكي على رسم درس ... واقفاً ما ضرّ لو كان جلس

يصف الربع ومن كان به ... مثل سلمى ولبيني وخنس[51]

وجد الشاعر في هذا الأمر منفذاً للوصول إلى هدفه من خلال صياغة موقفه وأفكاره تجاه الموضوع المعني الذي يدلل بوساطته على القيم التي يريدها، وهي البحث عن اللذة المستمدة من منادمة الشراب وقيمته، ومثل ذلك قلق ينتاب الشاعر من جراء ما يصنعه الآخرون تجاه الماضي ومسوغاته، بمعنى أنه يريد نبذ تلك المواقف ورفض العواطف للوصول إلى اللذة المبتغاة:

ولا تأخذ من الأعراب لهواً ... ولا عيشاً فعيشهم غريب

دع الألبان يشربها رجالٌ ... رقيق العيش بينهم غريب

إذا راب الحليب قبل غليه ... ولا تخرج فما في ذاك حوب

فأطيب منه صافية شمول ... يطوف بكاسها ساق أديب

أعاذلتي اقصري عن بعض لومي	خراجي تويتي عندي نحيب
تعيين الذنوب وأي حرّ	من الفتيان ليس له ذنوب
فهذا العيش لا خيم البوادي	وهذا العيش لا اللبن الحليب
فأين البدو من إيوان كسرى	وأين من الميادين الزروب
غردت تويتي ولجت فيها	فشقي اليوم ثوبك لا أتوب[52]

ربما يكون موقف أبي نواس هنا ليس من شكل القصيدة فقط وإنما موقفه تكاملي يريد الوصول إلى قيم جديدة، وهذا ما عرف بنظام الحداثة في الشعر، تلك الحداثة التي نتجت عن مجتمع جديد في كل شيء وليس عن فن شعري جديد فقط، حتى وجدنا أن أبا نواس لم يكن شعوبياً حيث لم يتعرض للحياة من خلال الأصول والجينات والقوميات وطرائق التفكير الأخرى وإنما دخل مدخلاً تجديدياً بدأه في الأدب وأراده للحياة كافة أي أن طواعية العصر والتمدن الذي يعيشه الناس يجب أن يتبعه طواعية كاملة في الأدب والمأكل والملبس، وجاء هذا الأمر على صيغة مقارنة مع زرائب الغنم وقصور أنوشروان ملك الفرس وحاكم نصف العالم في زمانه، وإن كانت المقارنة باهتة إلا أنها تدلل على تطلعات من نفس تواقة للتمدن والتنعم في العيش والإفادة من خيرات الدنيا وكأنه يريد انتهام اللذة بكل حواسه حتى لا يبقى شيئاً، فهذا الأمر لا علاقة له بالشعوبية في شيء حسب فهمنا لأن أبا نواس «كان منتفعاً في العلم، قد ضرب في كل نوع منه بنصيب»[53].

وهذه الثقافة لم تنحصر في اتجاه واحد للحياة وإنما كان هذا التوجه يشمل قيم الحياة كافة من فكرية وعقائدية وفلسفة لأنه عاش في بيئة المعتزلة بالبصرة ثم رحل إلى بغداد منارة العلم وعروس الدنيا آنذاك، إلاّ أن الشاعر ضاق بالنظم التي جاء بها الفلاسفة والمعتزلة وأهل الكلام وضاق به الأمر مما جعله يخاطب المعنيين بقوله:

فقل لمن يدّعي في العلم فلسفة حفظت شيئاً وغابت عنك أشياء
لا تحظر العفو إن كنت أمرأً حرجاً فـإن حـظـرتـه فـي ......[54]

وهذه النظرة متعمقة في الحياة، إذ تؤكد سعة الحياة وشموليتها، ولا يجوز حصرها في جانب واحد ومثل هذا الأمر لا يصدر عن شاعر ساذج، وإنما شاعر متجّر في الفكر والحياة، مما يدلل على تفوقه في الفكر والنماء العقلي، فهو تلميذ لأصحاب «الكلام والنقل إلى الشعر»[55].

هذا الانتقال جاء بعد إشباع نفسي وذهني بقيم الحياة كافّة من اجتماعية متعارف عليها إلى عقلية مبحوث عنها، هذان الأمران يريدهما أبو نواس دافعاً لعجلة الحياة كي تسير إلى أمام وتتدفق بعنفوانية لا رجعة فيها للقضاء أو للتخلص مما هو موجود كما هو مطموح فيه، ونظن أن ذاك الأمر قد أوصل الشاعر إلى حالة من الخوف مما جعله يرفض ويثور، مما حداه بجعل الشراب هو هي الملاذ وإن كان هو الداء فكما قال «وداوني بالتي كانت هي الداء» ونظن أن إيمان أبي نواس لم يكن ضعيفاً وإنما هي طموحات نفس بشرية وضعت في قالب شاعر طموح صاحب ثقافة عالية جاعلاً القلب منزعه الأول للوصول إلى مرحلة الذهن والفكر فيما بعد، لأن الشاعرية لم تنفصل عن الفكر عند أبي نواس وصحبه بمعنى لا نجده يغلّب الفكر على الشعر وإنما نجد ملامح فكرية هادفة في ثنايا أشعاره وأفكاره ومعتقداته، فالشاعر يهرب من المرض إلى المرض، أو من الداء إلى مسببه الفاعل، وهذا يرينا تجربة ثرة غنية بكل قيمها ومضامينها.

مثل ذلك لا يعني استمرارية الحياة على النهج النواسي أو على طريقة بشار وإنما نجد معياراً آخراً وصلنا من خلال الشعر تمثل في شعر أبي العتاهية ويرينا الجانب الآخر بتطلعاته كلها أي الجانب الذي يناد

منهج أبي نواس لكنه يخالفه في التوجه والأداء للوصول إلى حلقة منشودة في حد ذاتها، حالة الوضوح للنفس ذاك الوضوح الكاشف لا المبطن للنفس بكل حيثياتها نتيجة لاعتمال الفكر من الجانب الإيجابي أي الإيمان والإقرار بوحدانية القوة المسيطرة على الكون، والإيمان بقوة هذه السيطرة للتوصل إلى طريق بوجهتين خير أم شر:

لعمرك ما الدنيا بدار بقاء	كفاك بدار الموت دار فناء
فلا تعشق الدنيا أخي فإنما	ترى عاشق الدنيا بجهد بلاء
حلاوتها ممزوجة بمرارة	وراحتها ممزوجة بعناء
فلا تمش يوماً في ثياب مخيلة	فإنك من طين خلقت وماء
أزور قبور المترفين فلا أرى	بهاء وكانوا قبل أهل بهاء
وكل رماه واصل بصريمة	وكل رماه ملطف بجفاء
طلبت فما ألفيت للموت حيلة	ويعيي بداء الموت كل دواء
ونفس الفتى مسرور نمائها	وللنقص تنمي كل ذات نماء
وكم من مفدي مات لم أر أهله	صبوه ولا ادوا له بفداء
أمامك يا ندمان دار سعادة	يدوم النما فيها ودار شقاء
خلقت لإحدى الغايتين فلا تنم	وكن بين خوف منهما ورجاء

منطلق جديد في الرؤية وإن لم يختلف كثيراً عن المنطلقات الأخرى، إلاّ أن طريقة التباعد في الأداء هي التي اختلفت بمعنى أن ثقافة العصر متعددة المنابع والتوجهات مما انعكس هذا الأمر على نفسيات الشعراء ومن ثمّ على شعرهم فيما بعد.

فأبو العتاهية ابن عصره بثقافاته المتعددة، حيث اطلع على الفكر الفلسفي بعد علم الكلام وما ترجم عن الثقافات والفلسفات الأخرى

كاليونانية والفارسية، حتى عكس ذلك على شعره فأصبح يجنح نحو ترك ملذات الدنيا والبحث عن الآخرة في حين نجد عكس ذلك عند بشار وأبي نواس مثلاً، كأن الشاعر يُلِحُّ بأسلوب جديد على قيم الحياة الآخرة من خلال تحلله وبعده عن ملذات الدنيا للولوج في ملذات الحياة الأخرى التي هي لم تزل غيبية لا يتوصل إليها ويبقى إيمان واحتساب مؤكدين الإيمان الغيبي والخوف من العذاب.

فهذه فلسفة جديدة ما هي إلا من آثار الفكر والعقيدة ومن ثم ما قيل في هذا التوجه من أهل الفلسفات والديانات الأخرى، ومثل ذلك قد يكون من باب التشاؤم كما يعتقد آخرون، إلا أنا نراه من باب قناعة في الشيء كما هو منهج القناعة عند غيره في التوجه الآخر، فكلا الأمرين له قناعاته إلا أن النتيجة هي المطلوبة.

فأبو نواس مثلاً يجانب الحياة التي يختارها أبو العتاهية وأمثاله كي يحصل على اللذة المطلوبة (لذة الجسد والنفس) وجماعة أبي العتاهية يبحثون عن اللذة وفق طريقتهم (لذة الروح والفكر) وإن لم ينعدم الفكر عند أبي نواس إلا أن طريقة تذوّق الفكر وحمله مختلفة «وفي هذه الحرفة رأى أبو العتاهية صورة لمصير الإنسان في الحياة فهذه الطينة البكر يأخذها بين يديه ليسويها جراراً متعددة الأشكال، مختلفة الأحجام ثم يلقي بها في النار لتحرقها حتى إذا ما أخرجت منها تشعبت بها السبل واختلفت بها الحظوظ، فبعضها إلى قصور الأمراء حيث الغنى والثراء والترف وبعضها إلى أكواخ الفقراء، حيث الفقر والشقاء والشظف، لكن المصير في الحالتين واحد إنه العودة إلى التراب التي صنعت منه، أليست هذه قصة الحياة؟»[56].

أليست هذه فلسفة قائمة على إدراك تام ووعي متنام، حيث يؤكد الإنسان مصير ذاته من خلال مصائر الآخرين، وهي العودة إلى الأصل (التراب) ومثل ذلك إحساس حقيقي صادق منبعث من إرادة

الشاعر نفسه لا إرادة لمشاعر الآخرين كما يظن به، أو استجابة لضعف نفسي وروحي بسبب روحيته كما يعتقد شوقي ضيف «فقد أقرّ بأنه نبطي أحس غير قليل من المسكنة منذ نشأته وقاده هذا الإحساس أولاً أن يصبح ماجناً، وقاده أخيراً إلى أن يصبح زاهداً وقد اضطرب بين أصحاب المقالات والأفكار وبين أصحاب النحل»[57].

فلا نعتقد أن للأصول الجينية علاقة بموضوع الزهد أو المجون، وإنما يعود ذلك لعدة عوامل منها نفسية داخلية ومنها ذهنية عقلية ومنها خارجية تنبع من المحيط والمجتمع، فإنا نرى ذلك فيه تحميل للمسألة أكثر من احتماليتها، وهذا خلط من الباحثين، فمرّة يجعلون الأصول مدعاة للمجون والفحش كما هو الحال لدى بشار ومرّة التوجه نحو الزهد والتقشف كما هو الحال عند أبي العتاهية، فلا ندري أهو ضعف في الاجتهاد أم هو مجاملة لمن يتوجهون صوب تلك الآراء الطاغية وغير العلمية فاللذة تحتاج إلى الجسارة والإرادة الذاتية والمعنوية (وفاز باللذة الجسور) فلا نعتقد أن جميع الفرس أو النبط وغيرهما من الأجناس الأخرى، قد قسموا في أمرهم إلى قسمين بين فاسد وماجن أو زاهد متقشف في الحياة، لأن المسألة أعمق من هذا التوجه كثيراً.

تلك التوجهات ترينا عدم استقرار الآراء في شيء معين، وكذلك عدم استقرار النفوس لعدم توفر الأشياء المرادة في مكان بحد ذاته، لذا نجد الشعراء أصحاب تجوال لا استقرار حتى تستقيم قاماتهم وتصلب أعوادهم وهذا ما رأيناه عند أبي تمام حيث كان صاحب نفس توّاقة للمعرفة الصادقة والتذوق الخاص في الحياة، لأن زمن أبي تمام زمن حركة وانبعاث وتجديد، وكذلك عملية التجديد الفكري كانت تسير بخطى حثيثة، ومناحي الحياة وقيمها الاجتماعية والأدبية تسير صوب رؤية جديدة بمعنى كان عصره عصر حركة تمسّ أشياء وتتغلغل فيه، فلم

يكن غريباً أن يلقى في روع أبي تمام أن الحياة تسبيح من الأضداد[58].

لذا استقرّ في داخله حب المعرفة وذلك يأتي عن عدة أمور منها الرحيل فقد رحل في صغره إلى دمشق ثم إلى مصر وفي جامع عمرو بن العاص اتصل بمدرسة ضخمة للعلوم والأدب والفقه والحديث وسائر فروع الثقافة العربية والإسلامية واتصل بشاعر مصري اسمه يوسف السرّاج، ويُقال إنه أخذ عنه وتأثر بما عنده من تعمق في المعاني الشعرية والإكثار من الغريب[59].

ربما تكون زيارته لمصر قد زادته بعض المعرفة من خلال تلك الحلقات والثقافات التي اشتهرت بها الفسطاط إلاّ أنه كان نزاعاً للبحث عن شيء في خلده، لذا عاد إلى الشام وتنقل بين العراق وخراسان، ومدح المأمون والمعتصم والواثق، ورغب عن التطواف والتكسب إلى عمل يستطيع أن يكسب منه قوته بعرق جبينه دون سؤال الآخرين فوظف مسؤولاً عن البريد في الموصل[60].

فأبو تمام صاحب نظرة خاصة في الحياة مما جعله صاحب أسلوب شعري يمتاز فيه عن غيره من الشعراء في عصره والعصور اللاحقة حتى غدا رأس المجددين والباحثين عن المعنى المبتكر والصورة البكر التي لم يسبقه إليها أحد، فعلى الرغم مما قيل عنه، إلا أنه يبقى صاحب حسنات فاعلة في الشعر ولا يكون مسيئاً فيه. فثقافته تنبئ عن شعر له خصوصية لا توجد إلا فيه، فجمال المعنى وعذوبته، والفكر في المضامين هي السبب في الوصول إلى تذوق شعره كما قال صاحب الموازنة «لو أن أبا تمام حتى حين يخلو من كل لفظ جيد البتة ولو أنه قال:

وإذا أراد الله نشر فضيلة	طويت أتاح لها لسان حسود
لولا اشتعال النار فيما جاورت	ما كان يعرف طيب عرف العود

أو قال:

هي البدر يغنيها تورّد وجهها ... إلى كل من لاغت وإن لم تورد

أو ما أشبه هذا من بدائعه حتى يفسر لنا ذلك مفسّر بكلام عربي منثور أما كان يكون هذا شاعراً محسناً، يثابر شعراء زمانه من أهل اللغة العربية على طلب شعره وتفسيره واستعادة معانيه، فكيف وبدائعه مشهورة، ومحاسنه متداولة ولم يأت إلاّ بأبلغ لفظ وأحسن سبك(61).

هذا التوجه يرينا أن أبا تمام أخذ ينظر للحياة بنظرة مغايرة لشعراء زمانه أو سابقيه فقد كان حريصاً على التجديد جريئاً في وضع منطلقاته الفكرية من خلال قالبها الشعري، فما يحزن الناس فلربما يفرحه أو تغير نظرته إليه، فنمطية تفكيره هي الحافز والمنطلق للوصول إلى هدفه حيث الحركة الفاعلة في شعره والتنامي في الحدث، تلك التي لا تضر ولا تنقص من قيمة الأشياء والكائنات، فنظرته للموت تختلف عن الشعراء الآخرين لأنه يرى فيها أشياء لا يراها غيره، فالتعمق في الشيء يؤدي إلى تتبعه والبحث عن أصوله وجذوره، كي يتأكد بوجود الصّلة بين ذاك الشيء وما يصبو إليه، وإن كان الشيء الجديد في نظر الشاعر لم يلق ما لقيه القديم، وهذا ما تمثله أبو تمام في قصيدته التي يمدح فيها أبا سعيد الثغري:

من سجايا الطلول ألا تجيبا ... فصواب من مقلتي أن تصوبا

فاسألنها واجعل بكاك جوابا ... تجد الشوق سائلاً ومجيبا

قد عهدنا الرسوم وهي عكاظ ... للصّب تزدهيك حسناً وطيبا

لعب الشيب بالمفارق، بل جدّ ... فأبكى تماضراً ولعوبا

كل داء يرجى الدواء له إلاّ ... الفظيعين ميتة وشيبا

يا نسيب الثغام ذنبك أبقى ... حسناتي عند الحسان ذنوبا
ولئن عبن ما رأين لقد أنكرن ... مستنكراً أو عبن معيبا[62]

إن تعلّق الشاعر بالطلل كما يبدو هو الباعث الخلق مثل الحوار القائم أو الاستفسار أو التساؤل، إلاّ أنه يجيب بنفسه بعدم مقدرتها على الكلام كالعادة، ومثل هذه الصورة ما هي إلاّ صور عقلية تنبئ عن ذهنية الشاعر وتفوقه في إبداع الصور الفاعلة، وهي عملية المواءَمة بين الماضي والحاضر، وقد نظر إلى الشيب نظرة فلسفية بمعنى قد جعله وقاراً ومدخلاً رسم تفاعيله الشاعر مع الحياة من خلال التجربة التي من قرائنها أو علائقها الشيب، وعلى الرغم من ذلك يؤكد رفض الشيب من قبل الحسناوات والناس بشكل عام واعتمد في ذلك على القرآن الكريم في الآية **﴿يطوف عليهم ولدان مخلّدون بأكواب وأباريق وكأس من معين، لا يصدعون عنها ولا ينزفون﴾**[63].

وهذا إقرار فاعل من أن الدواء جائز في كل شيء إلا في مسألتين (الموت + الهرم والشيب) والإيمان واضح من خلال فلسفة الخلق حيث يبعث الله الناس في مستوى واحد أي لا يوجد علامات للشّيب وغير ذلك من علائق الدنيا.

يا صحبي تقصّيا نظريكما ... تريا وجوه الأرض كيف تصوّر
تريا نهاراً مشمساً قد شابه ... زهر الربا فكأنما هو مقمر
دنيا معاش للورى حتى إذا ... جُلي الربيع فإنما هي منظر[64]

فزهو الطبيعة جعل أبا تمام صاحب نفس متفاعلة قد يختلف في موقفه هذا عن غيره من الشعراء السابقين له واللاحقين، فربّما تسيطر النظرة المأساوية أو الهموم على الإنسان، فيرى الأشياء بنظرته المصابة وبعيونه التي تظللها غشاوة كي تأتي الصورة قاتمة مؤلمة، إلاّ أن صور

أبي تمام هنا زاهية تموج بالحركة لاتصاله الفاعل بالشعر ومقدرته على اصطياد الصور الجميلة، حتى قال عنه الآمدي «كان مشتهراً بالشعر، مشغوفاً به، ومشغولاً مُدّة عمره بتخيره، ودراسته، وله كتب اختيارات مؤلفه فيه مشهورة معروفة»(65).

مما جعله صاحب تيار بقضية الشعر وقائد لواء الثورة في ابتكار المعاني والغوص فيها، وهذا انبعاث من النفس نتيجة للتمكن فيه، كي يظهر فكره وقيمه لما أحدثه في طبيعة القصيدة وبنيتها من تغيّرات لم تزل مع الأيام تنسب له.

هذا العمق في الرؤية وغلبة الفكر لم يجعل أبا تمام متفرداً في الساحة الشعرية في عصره بل نادده ومن وجهة أخرى تلميذه البحتري الذي أخذ عنه وأفاد من ثقافته وآرائه، وقد أفاد البحتري من روحية العصر الموروثة (البداوة) المعاصرة الحضارة ليأتي شعره وقد حمل فضيلتين أو يقع بين فصلين «البداوة والحضارة» أما البداوة ففي صدق التعبير وحسن الأداء ووضوح الدلالة، وأما الحضارة ففي رقة اللفظ وسهولة الأسلوب»(66).

فقد صدق في وصف الديار وتوسّع في ذلك كي يبقى عربياً صحيحاً في ذوقه بل وتفرده على غيره وكأنه لم يستفد من الحضارة والثقافات ليظهر في موقفه من الطلل كما أبو نواس وأبي تمام وغيرهما، وقد لمع في الطبيعة وشعرها، حتى كأنه أفاد من مدارس المحدثين النقدية والفكرية.

وهنا يظهر أثر الحضارة من خلال تمسك الشاعر بصور معينة التي هي عبارة أو بمثابة هيئات خارجية للمعاني التي هي روح العالم، كي يوصل رسالة في الطي والمظهر وكأنه يتجاوز الرؤيا الفردية إلى حقيقة عليا وإلى وجدان شعري له معنى عالمي لأن الرمزيين يدركون أن الشعر

لم يكن وجدانياً فحسب، ولكنه وعي لهذا الوجدان، إن الهيئة الشعرية ليست عاطفية فحسب ولكنها عاطفية وعرفانية معاً، فالشعر هو الذي يعبّر عن الإنسان كله، مبتدئاً بباطنه في الخفاء والمنعكس في العالم الخارجي كأنه مرآة تكشف عن مماثلة ورمزية خفيتين»[67].

أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكاً	من الحسن حتّى كاد أن يتكلما
وقد نبه النيروز في غسق الدجى	أوائل ورد كن بالأمس نوّما
يفتقها برد الندى فكأنه	يبث حديثاً كان بالأمس مكتما
ومن شجر ردّ الربيع لباسه	عليه كما نشرت وشياً منمنما..
أحل فأبدى للعيون بشاشة	وكان قذى للعين إذ كان محرما[68]

فربما رهافة الحس هي الباعث لابتكار الصّور وطواعيتها وتلك العلاقة الحميميّة مع اللغة، من هنا اعتمد الخيال والإيحاء الموسيقي من خلال الحركة الخلابة والألوان الزاهية، إلاّ أن تجاوز الفردية أو الذاتية الطافحة في غنائيته أحياناً كي يخبرنا عن حقائق اكتشفها وراء مظاهر الأشياء، من هنا جاء اقتناعه بها، فيدعو الناس لها عن وعي تام وهذا من نتاج الفكر وأثره ودوافعه في نتاج البحتري، لما نراه يصبغ الحياة على أشياء كثيرة كما هو أبو تمام يصبغ الحياة على ما لا حياة له أحياناً مع الفارق في الأسلوب والرؤية وفهم الحياة، والبحث عن كل جديد متنامٍ، وهذا لا يعني أن البحتري قد التزم الفكر وتعمّق فيه كما أبي تمام، وإنما يريد من الشعر أن يكون لمحياً بمعنى قد كان يهذّب لغته وصياغته فهو صاحب القول:

كلفتمونا حدود منطقكم	والشعر يغني عن صدقه كذبه
ولم يكن ذو القروح يلهج	بالمنطق ما نوعه وما سببه
الشعر لمح تكفي إشارته	وليس بالهذر طولت خطبه[69]

وبقي هذا التناغم مستمراً وقائماً فعلاً حيث انتشر في كيان القصيدة العربية ثم أصبح يشكّل قواماً فاعلاً وعلى مستويات مختلفة دون «التساوي بين الشعراء وموقفهم من الفكر، كي يظهر بعض الشعراء وقد ساوى نفسه مع نبوة عيسى في المعاناة والصّعاب، فقد تبنى المتنبي فكراً فاعلاً قاده إلى الاعتقاد بخلق عملية التساوي مما حدا بناقديه أو أسدلوا عليه حالة الكفر والإلحاد بعد إلصاقهم به زعم النبوة التي جاءت نتيجة لأبياته المشهورة:

ما مقامي بأرض نخلة إلاّ كمقام المسيح بين اليهود[70]

وهذا لا علاقة له بالكفر والإلحاد، وإنما هو تفاعلات فكرية مع همة عالية في النفس وطموح لا حدود له جعله يتفوّه بمثل أفكار كهذه، عبر نظم شعري له وقعه حيث كان طامحاً في السلطة والإمارة لذا رأى نفسه غريباً في مجتمع لا ينتمي إليه وإن عايشه وعاصره، وهذه الرؤية تقلّصت مع التحاق الشاعر بسيف الدولة الذي قال فيه قصائد عدة تُعدّ من غرر الشعر العربي مما أنهض الشاعر من كبوة الشعر بالغربة كي يعيش حالة التناغم الإيجابي في حماية أمير عربي كلاهما يرفع من همة الآخر لذا نجد «للمتنبي في سيف الدولة ديوان خاص يمكن أن يستقل بنفسه، وهو إن جمع في شعر مستقل لم يكن من أجمل شعر المتنبي وأروعه وأحقّه بالبقاء، بل من أجمل الشعر العربي كله وأروعه وأحقه بالبقاء»[71].. مما جعل عملية المواءمة قائمة فقد وجد كل واحد متنفساً في صاحبه، المادح والممدوح للانسجام الفكري والطّموح في التوقعات.

إلا أن طموح المتنبي لم يجد سعة في بلاد الشام فذهب إلى أقاليم مختلفة كي يجد ضالته «بعد الخروج من جنة عدن، جال في بعض نواحي الشام وفلسطين حيث دعاه عامل الرملة لكافور لزيارته

بمصر، وذهب إلى هناك مؤملاً أن يجد هناك من يوليه ولاية يقهر بها أعدائه ومدحه مدّة ثلاث سنوات لم يظفر فيها بشيء من ذلك، حيث هرب عام 350هـ وأخذ يهجوه وعاد إلى بغداد، ومدح ابن العميد»[72] ومرد ذلك إلى عظمة الطموح وسعة الفكر وعدم الحصول على المبتغى، لذلك ساءت حال المتنبي مما أدى إلى مقتله إلاّ أن فكره من خلال شعره لم يزل حياً:

الرأي قبل شجاعة الشجعان	**هو أوّل وهي المحل الثاني**
فإذا هما اجتمعا لنفس مرّة	**بلغا من العلياء كل مكان**
ولربما طعن الفتى أقرانه	**بالرأي قبل تطاعن الأقران**
لولا العقول لكان أدنى ضيغم	**أدنى إلى شرف من الإنسان**
ولما تفاضلت النفوس ودبرت	**أيدى الكماة عوالي المران**

إنّا نستنشق رائحة الحكمة والاتزان العقلي والرجحان في الرأي الفعّال، فالشاعر يستخدم حسه وعقله في شعره، وقد يكون ذلك لا يعدو الحقيقة والتاريخ والواقع إلا أن المتنبي يتعمق في أفكاره ويأتي بالجديد، والرأي عند المتنبي هو خلاصة العقل، لأن العقل هو الذي ميز الإنسان عن الحيوان، وكذلك الجفون هي التي تميز السيف عن السيوف، وهذه الانطلاقة من المتنبي صوب العقل جعله يغمر كثيراً من الشعراء في عصره ويقسمون على قسمين أحدهم ضده والثانية معه، كما هو الحال مع أبي العباس النامي الذي قال عن المتنبي «كان قد بقي في الشعر زاوية دخلها المتنبي وكنت أشتهي أن أكون سبقته إلى معنيين قالهما ما سُبق إليهما أما أحدهما:

رماني الدهر بالأرزاء حتى	**فؤادي في غشاء من نبال**
فصرت إذا أصابتني سهام	**تكسرت النّصال على النّصال**

والآخر قوله:

في جحفل ستر العيون غباره　　　فكأنّما يبصرن بالآذان[73]

إن عاطفة المتنبي فياضة وكذلك تجده صاحب فكر عميق كلاهما لا ينفصلان أبداً حتى أصبح شعره يخرج من موهبة يتوحّد فيها الاثنان (الفكر والعاطفة) لأنه يشكل حالة متفردة بين الشعراء من تمثله للشعر القديم واحترامه له والإفادة منه، والبناء على أُس قوي فاعل، لذلك امتزجت لديه «نوازع العقل بنوازع القلب، ونزوات العاطفة، بعُرى الصّبر، وذابت بدوات الانفعال في طيات الرصانة، فجعل من الحكمة شعراً»[74].

فربّما تخلق الأحداث الكبرى شعراً يخرج من نفس مطواعة بين ثبات الرأي وصحته لصاحبه، وإن كانت الحياة السياسية مضطربة لكنها لا ترمي بظلالها السلبية على الأدب أحياناً، فنرى أدباً ثرياً مزدهراً على الرغم من تعدد النظم السياسية في بعض الأزمنة كما كان الحال مع الشريف الرضي صاحب الغزل الوجداني الذي لا يدانيه منه أحد حتى قيل «لا تصقل نفسي المتأدّب إلا بحفظ هاشميات الكميت، وخمريات أبي نواس، وزهديات أبي العتاهية، وتشبيهات ابن المعتز، ومدائح البحتري، وحجازيات الشريف الرضي»[75]. وهذا لا يعني أن الشريف الرضي صاحب رقة وعذوبة فقط دون فكر وإعمال عقل، وإنما كان صاحب نزوع عقلي ومذهب فكري ميزه عن أقرانه في زمانه فحياته تمثل صورة للصراع بين النزوع العقلي والميول القلبي:

لولا هواك لما ذللت وإنما　　　عزمي يعيرني بذلّ فؤادي

والنزوع العقلي عند الشريف دفعه إلى التخلص من مذاهب البغداديين في النسيب لأن أكثر الشعراء في تلك الأيام كانوا أسرفوا

في العبث والمجون وكان يرى من موجبات الكرامة الترفّع عن نسيبه عمّا ألفه أولئك الشعراء من المبتذل[76].

تلك ملامح فاعلة من الفكر والنزوع العقلي تجلّت في الشعر بكل معانيه حتى الغزل الرقيق بمعانيه وصوره.

الهوامش

1) فرانكفورت وجماعته/ ما قبل الفلسفة/ ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، مراجعة د. محمود الأمين، منشورات دار مكتبة الحياة، فرع بغداد، 1960، ص 14.

2) لسان العرب/ مادة «شعر».

3) المصدر السابق/ مادة (فكر).

4) انظر ملحمة جلجامش، ترجمة طه باقر، طبعة العراق 1969.

5) طه حسين، قادة الفكر، دار المعارف، مصر، ص 13.

6) هانز ريشنباخ، نشأة الفلسفة العلمية، ترجمة فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 2، 1979 ص 34.

7) أفلاطون، الجمهورية، ترجمة ودراسة: فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1974، ص 272.

8) أرسطوطاليس، فن الشعر، ترجمة شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967، ص 36.

9) أرسطوطاليس، ص 64.

10) لاسل إيركرومبي، قواعد النقد الأدبي، ترجمة محمد عوض محمد، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد 1986، ط 2، ص 26-27.

11) كمال اليازجي وأنطوان كرم، أعلام الفلسفة العربية، ط 2، بيروت 1964، ص 22-30.

12) لويس شيخو/ شعراء النصرانية/ طبع لبنان/ ص 730.

13) سورة الشعراء/ الآية 106-107.

14) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، 1966، ص 140.

15) الحصري القيرواني، زهر الآداب، ج 3، ص 36، طبع لبنان.

16) الجاحظ، البيان والتبيين، ج 3، تحقيق عبدالسلام هارون، مؤسسة الخانجي، القاهرة 1985، ط 5، ص 28.

17) أبو الفرج الأصفهاني - الأغاني، ج 4، طبعة دار الكتب، ص 179.

18) حسّان بن ثابت الأنصاري، ديوان حسّان، شرح البرقوقي، مطبعة السعادة بمصر، ص 86.

19) الطبري، تاريخ الطبري، ج 5، ص 2279.

20) آل عمران/ آية 103.

21) الشورى/ آية 10.

22) طه/ آية 5.

23) سورة الفتح.

24) الرحمن/ آية 1-2.

25) زكي نجيب محمود، المعقول واللامعقول في تراثنا، دار الشروق، القاهرة، ص 30.

26) أبو الحسن بن محمد القاضي عبدالجبار، شرح الأصول الخمسة، استانبول، مكتبة أحمد الثالث، ص 45.

27) عمر فروخ، تاريخ الفكر العربي إلى أيام ابن خلدون، ص 114 وما بعدها.

28) طاش كبري زادة، مفتاح السعادة ومصباح السيادة، تحقيق كامل بكري، عبدالوهاب عبدالنور، دار الكتب الحديثة، ج 2، ص 166.

29) كمال اليازجي، معالم الفكر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط 6، 1979، ص 197 وما بعدها.

30) د. إبراهيم دسوقي، عبدالعزيز غنّام، تاريخ الفكر السياسي، دار النجاح، بيروت، 1973، ص 15.

31) الجاحظ، رسائل الجاحظ (المعاش والمعاد) تحقيق عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1964، ج 1، ص 96.

32) مهدي المخزومي، الخليل بن أحمد الفراهيدي، دار الرائد العربي، بيروت، ط 1، 1986، ص 73.

33) *المرزباني، الموشح، مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صياغة الشعر،* تحقيق علي محمد البجاوي، 1965، القاهرة ص 200.

34) المرزباني، المصدر السابق، ص 190.

35) الموشح ص 120، وكذلك ديوان جرير ص 477.

36) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص 126.

37) الموشح ص 294.

38) الأغاني، ج 5، ص 96.

39) أبو هلال العسكري، الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي «محمد أبو الفضل إبراهيم البابي الحلبي» 1971، ص 471.

40) سورة الحاقة/ آية 28.

41) الصناعتين، ص 471.

42) الموشح ص 249، الأغاني ج 2، ص 272.

43) إحسان عباس، من الذي سرق النار، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1980، ص 45.

44) البيان والتبيين، ج 1، ص 28، ط 1، بيروت 1968.

45) المصدر نفسه، ص 29.

46) الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبدالسلام هارون، طبعة القاهرة، ط 2، ج 1 ص 216-217.

47) بشار بن برد، ديوان بشار بن برد، تحقيق محمد الطاهر بن عاشور، الشركة التونسية للتوزيع، والشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1976، ج 1، ص 269.

48) عبدالرحمن بدوي، دراسات إسلامية، طبع مصر 1945 ص

49) من ديوان أبي نواس.

50) ديوان أبي نواس/ مطالع قصائد مختلفة.

51) ديوان أبي نواس، مطالع قصائد.

52) أبو نواس، الديوان، إعداد ورواد ابن خالوية، دار صادر، بيروت، 1971.

53) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف بمصر، 1966، ص 798.

54) ديوان أبي نواس،

55) ابن سلام الجمحي، طبقات الشعراء ص 271.

56) يوسف خليفة، حياة الشعر في الكوفة إلى نهاية القرن الثاني الهجري، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1968، ص 86.

57) شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول، دار المعارف، مصر 1966 ص 244.

58) عبدالكريم الياخي، جدلية أبي تمام، وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة الموسوعة الصغيرة، بغداد، 1980، ص 46.

59) يوسف خليف، تاريخ الشعر في العصر العباسي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1981، ص 110.

60) الصّولي، أبو بكر محمد، أخبار أبي تمام، تحقيق خليل عامر وزميله، المكتب التجاري، بيروت، ص 223.

61) الآمدي: الموازنة في شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد أحمد صقر، 1960، ص 399-398.

62) أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي، الديوان، شرح التبريزي، تحقيق: د. عبدالوهاب عزام، ج 1، دار المعارف، مصر، 1964.

63) سورة الواقعة/ آية 16.

64) ديوان أبي تمام، ج 2، ص 194-195.

65) الموازنة، ص 55، ج 2.

66) محمود مصطفى، الشاعر المطبوع، أبو عبادة البحتري، ط 1، المطبعة الرحمانية، مصر، 1935، ص 121.

67) انظر، موهوب مصطفى، الرمزية عند البحتري، الشركة الوطنية للنشر، سلسلة الدراسات الكبرى، الجزائر 1980، ص 293.

68) البحتري، ديوان البحتري، ط 2، تحقيق حسن كامل الصيرفي، دار المعارف بمصر، ص 2078.

69) البحتري، ديوان البحتري، حسين كامل الصيرفي، دار المعارف، 1963، ج 1، ص 209.

70) المتنبي، ديوان المتنبي.

71) طه حسين، مع المتنبي، دار المعارف بمصر، ص 177.

72) محمود محمد شاكر، المتنبي، مجلة المقتطف، 1937، ج 1، ص 66.

73) محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، مطبعة نهضة مصر، 1948، ص 162-163.

74) د. علي جواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت طبعة 1، 1979 ص 121.

75) زكي مبارك، ط 4، عبقرية الشريف الرضي، مطبعة حجازي بالقاهرة، 1952، ج 2، ص 86.

76) زكي مبارك، عبقرية الشريف الرضي، ج 2، ص (86-88-89-90).

* * *



قراءة سيميائية

في طوق الحمامة

لابن حازم الظاهري



نعمان بوقرة

تقديم:

لقد تعددت الدراسات الحديثة في الغرب والشرق حول مفهوم السيميائية كمنهج في تحليل النصوص وتأويلها، وتعددت أدوات هذا المنهج بحسب اختلاف الباحثين وانتماءاتهم المدرسية. ولما كنا مسبوقين جدا إلى التعريف بهذا المنهج، فإننا اخترنا أن تتنزل مداخلتنا المقتضبة ضمن سياق الدراسات التطبيقية، التي تنتخب نصوصا تراثية لتعيد قراءتها وفق مناهج حديثة دون أن تسلخها عن سياقها التاريخي من منطلق خضوع النصوص التراثية إلى نوعين من الأدلة في سياق قراءتها، فبينما تمثل الأدلة اللسانية المرتبطة بالنص المنتج الفرع الأول، تمثل الأدلة غير اللسانية النوع الثاني، والمقصود بذلك القرائن الحافة بالنص التراثي بوصفه بنية لسانية تمثل نظاماً علامياً يخدم إيصال أفكارنا بأن توحي اللغة للأذهان بصور الأشياء المفهومة التي تتشكل في أذهاننا. فالكلمة - على حد تعبير بيار جيرو - لا تنقل الشيء، بل صورته[1]، ووظيفة المتلقي أن يفكك اللغة بكسر

نسج نظامها الترميزي ليصل إلى المعاني العميقة[2]. ولما كان الأمر يتجاوز حدود الوصف السطحي للنصوص إلى الكشف عن النصوص إلى الكشف عن الظروف النفسية والبنية الاجتماعية المتحكمة في إنتاجية النصوص ذاتها، مما يفضي إلى تعدد في القراءات يتسنى لنا التعبير عن التعدد القرائي بلفظة سيميائيات للتأكيد على أن النص التراثي كغيره يتضمن دلائل متعددة لا بسبب دلالات الرمز، بل بسبب اختلاف القراء تحت تأثير ظروف وأهواء معرفية متباينة.

لقد وقع اختيارنا على نص تراثي، فنحن أمة تراثية الروح، يمتد من ورائنا تراث طويل عبر الزمن ، ولم يزل يمتد فينا[3]، ونحن كما قال الإمام الشافعي أمة السند، غير أن السند غير الاستناد... وإسناد القول وإرجاعه لأصله ومصدره ، وإنما يكون من باب التوثيق ولا يجوز من بعد ذلك الاستناد والركون كلية إليه والعيش في كهوفه، والسؤال الذي نطرحه ما الذي يمكن أن يفعله النص التراثي فينا، وفي حاضرنا من المؤكد أن لا حرية فيه تجعله يفعل فينا، وإنما فعله في ذواتنا بوعي القائل والمتلقي الذي يجعل النص ذخيرة له لا كهفا له[4]. وعلى هذا الأساس، وقع اختيارنا على أحد أروع ما خلفته حضارتنا في المجال الأدبي في الأندلس، ممثلا في رسالة طوق الحمامة لابن حزم الأندلسي.

يمتاز هذا النص بطوله، وذلك يفيدنا في تقديم إمكانات متعددة لقراءات كثيرة، كما يجعلنا أكثر تمكنا من الغوص في

خبايا النفس الإنسانية. وهذا النص متعدد الفقرات ، تتعادل فيما بينها أحيانا ، ويطول بعضها على البعض أحيانا أخرى، لكن لا يبدو ذلك مضرا بدلالات النص؛ فقد وردت أحداثه وفق ترتيب زمني مقبول يشبه إلى حد بعيد بنية السرد في معقولية الزمن. فالمحب يعشق محبوبته، ولا يصل إلى درجة الهوى المتجرد إلا عبر مراحل تمثل في النص علامات الحب في سياق الزمن، ومن ناحية أخرى يرتكز هذا النص على مادة مأثورة متناقلة شفاهيا تمثل ذخيرة مشتركة من المعرفة حول الحب وأحوال المحبين، ليس فقط في الأندلس بل في المشرق كذلك[5].

وقد اجتهد صاحبه في الترفع عن الانغماس في الرذيلة الشرقية من الاستشهادات التي لا تنتهي أو الاستعراض الواعي لمنمقات المؤلف في النحو البلاغة، وهذا ما أضفى على الرسالة خصوصية وتميزا بين جميع الأعمال التي ناقشت الموضوع في الشرق والغرب[6].

- سيمياء التضاد في طوق الحمامة:

إن لظاهرة التضاد وجودا مكثفا في الرسالة في شكل مقابلات تكاد تكون متواترة بين علامات الحب وأضدادها في درجات البعد . ولم يكن الحضور بداعي التكلف الجمالي من قبل الكاتب بقصد إظهار مهارته في قلب المعاني، ولكن

طبيعة الموضوع تقوم على الأحاسيس النبيلة ولا تظهر قيمة هذه الأحاسيس إلا بمعارضتها بالأحاسيس المعاكسة على مرآة التضاد وهذا يدفعنا إلى القول بأن لظاهرة التضاد دلالة سيميائية، من حيث كونها تثير حركة ديناميكية في السياق النصي المدروس، وتجعل تفاعل المعاني والأخيلة والأحداث والشخصيات محققا في جوهر واحد يمثله المعنى الرنين للرسالة، مما يسمح بإعادة ترتيب بنية النص وجعله أكثر تكاملا وانسجاما.

والحق أن هناك أنواعا عديدة من التضاد، منها ما هو قائم على اعتبار جنسي بين الذكورة والأنوثة، ومنها ما هو قائم على تفارق الأشياء والصفات فيما بينها، وثالثها يقوم على تباين الطبقات الاجتماعية التي عاين من خلالها الكاتب عاطفة الحب.

أ - التضاد الجنسي (الذكورة/ الأنوثة):

فرضت طبيعة الموضوع أن يشيع هذا النوع من التضاد في مستوى السطح والعمق منذ البداية، حين يقول الكاتب في سياق التعريف بالحب: «وقد أحب من الخلفاء المهديين والأئمة الراشدين كثير منهم بأندلسنا عبد الرحمن بن معاوية لدعجاء، وعبد الرحمن بن الحكم وشغفه بطروب، ومحمد بن عبد الرحمن وأمره مع غزلان، والحكم بن المستنصر مع الملكة صبح»[7].

« Aurora » ففي هذه الفقرة المجتزأة عدة مظاهر من التضاد، أولها أن هؤلاء الأمراء رجال والأميرات المذكورات نسوة، من جهة ثانية المحبون ميسورون من أهل النفوذ ومحبوبات أميرات وإن كن في الغالب منحدرات من أصول أجنبية (ملك يمني/ جوارٍ).

ب – التضاد الطبقي:

من صور التضاد في الرسالة انتماء المحبوبة المحبوبة إلى طبقة بسيطة اجتماعيا، وانتماء الرجل (المحب) إلى طبقة أرسطقراطية (حاكمة)، فهذا المظفر عبد الملك بن أبي عامر يحمله حبه لواجدَ بنت رجل من الجنانين إلى أن يتزوج بها[8]، وهذا منصور بن نزار الفاطمي ادعى الألوهية بسبب جارية هام بها حبًا، ولقد كان في التضاد الطبقي تباين غريب أدى إلى وقوع المستحيل:

والكاتب عبر أجزاء الرسالة يوزع أبدا الحكايات المتعلقة بالحب وألوانه وأفاته على جنسين متضادين ومتكاملين هما الرجل والمرأة، ولا نكاد نعثر على مواجهة عاطفية بين رجل وآخر إلا في بعض أخبار الغلمان، وهذا يشكل موضوعا أخر له حيثياته وسياقه الخاص.

وبالنسبة لذكر المرأة في النص ليس فقط لأنها شريك للرجل في هذه العاطفة الوجودية بل لها حضور إغرائي في النص، خاصة حين يتجاسر الكاتب على وصف بعض مجالس الأمراء وما يقع فيها من لهو ميوعة. كما نسجل حضورها كعالمة أو أديبة لها دورها في المجتمع الأندلسي.

ج - التضاد الشيئي:

إذا انتقلنا إلى هذا النوع الذي نقصد به إبراز التباين السيميائي للأشياء على حد تعبير السيميائيين، فإن أمثلة لا حصر لها في النص تكشف لنا عن ضروب من الاختلافات بين الموجودات، مثل ما تتضمنه التراكيب التالية:

- يسلخ نصفا	**يترك نصفا على حاله**[9]
- تلد نصفا بهما	**ونصفا غرا**
- ابن أسود	**لأبيضين (الأب/ الأم)**
- المرأة في الظاهر	**خطاب المعقول الباطن**
- التكافؤ في المحبة	**الاختلاف الشديد بين الجنسين**

يمكن اعتبار الحالة الأولى سببا للحالة الثانية، واعتبار الثانية علامة على الأولى، يقول واصفا هذا التعارض المبني على التضاد: «فنجد المحبين إذا تكافيا في المحبة وتأكدت بينهما تأكدا شديدا كثرتها جرهما بغي معنى وتضادهما في القول تعمدا، وخروج بعضهما على بعض في كل يسر من

الأمور وتتبع كل منهما لفظة تقع من صاحبه وتأولهما على غير معناها كل هذه تجربة ليبدو ما يعتقده كل واحد منهما في صاحبه»[10]. فهناك إذن سلسلة من العلامات على التكافؤ في الأحاسيس تظهر منافية للشعور الحقيقي، ولكن لها دلالة أعمق فهي تعبر عن صدق المحبة.

وهناك نماذج أخرى كثيرة ، يمكن أن تشكل جدولا علاميا يتكون من أدلة سيميائية، منها[11]:

- **الوحدة**
- **الأنس بالانفراد**
- **نحول الجسم بلا علة**[12]
- **السهر ورعي الكواكب**
- **القلق والزفير والتأوه**
- **البكاء**
- **الاستكانة لجفاء المحبوب**[13]

ولقد علمت فتى من بعض معارفي قد وجل في الحب،

ما علة النصر في الأعداء نعرفها وعلة الضر منهم إذ يضرونا
الحب داء عياء وفيه دواء منه على قدر المعاناة[14]

وتورط في حبائله وأضر به الوجد وأنصفه الدنف.

... وسقام متلذ وعلة مشتهاة ولا يود سليمها البرء ولا يتمنى

يزين للمرء ما كان يأنف منه ويسهل عليه ما كان يصعب عنده حتى يحيل الطبائع المركبة والجبلة المخلوقة[15].

إن التباين الحاصل هنا لا يقوم بين شيء وآخر، بل بين عدة أشياء يزيح التالي فيها السابق في اتجاهين متضادين.

وفي الفقرة التالية من الرسالة صور أخرى للتضاد تمثل علامات للحب أو نقل نتائج الوقوع في شراكه، نورد منها:

كم بخيل جاد وتفل تزين

وقطوب تطلق وفقير تجمل

وجبان تشجع وذي سن تفتى

وغليظ الطبع تظرف وناسك تفتك

وجاهل تأدب ومصون تهتك

- الحمامة/ الطوق علامات سيميائية:

أما صورة الحمامة، فقد أضحت رمزا متعدد الدلالات اتخذها ابن حزم بؤرة لإشعاعات إيحائية لا تحد، إذ ليس من المقصود حينما وظف هذا الرمز الحديث عن الحمامة ذاتها، وإنما لكونها في حالتها وهي مطوقة بقيد مماثلة لقلب العاشق الولهان الذي يسقط صريعا أمام سلطة الحبيب المتأني، ولا نكون مبالغين إذا قلنا بن صورة طوق الحمامة رمز لعواطف

إنسانية وفردية عميقة شعر بها الكاتب وأراد إبلاغها، وهي من ناحية أخرى شفرة مستوعبة لرموز الراسلة كلها عنون بها الكاتب رسالته لتوحي بجوها وتشير إلى موضوعها[16]. ألا يمكن اعتبار صورة الحماة المطوقة معادلا موضوعيا لما يشعر به الكاتب ولم يستطع البوح به بالرغم من تمرد مضمون النص في عمومه على مجموع العادات والتقاليد السائدة في الحضارة الإسلامية؛ إذ أن الكاتب لم يكن جريئا بما فيه الكفاية ليفصح أمام سلطان الحقيقة بما كان يدور في دور الأمراء، كما أنه لم يطرق أبواب الحرائر المتمنعات ولو أنه أشار إلى بعض الأحداث.

لقد اتخذ ابن حزم من هذا المعادل الموضوعي - في نظرنا - رمزا ليسكب أحزانه وشعوره بمرارة الفراق في أسلوب غير مباشر، سرد فيه أخبار المحبين، وقد كان واحدا منهم[17]. لقد حاول من خلال رمز الحمامة أن يخلق ذاكرة ثانية للصورة إلى جانب ذاكرتها الأولى، مليئة بالوداعة والعفاف والألفة والنواح الشجي الذي طالما ارتبط بطائر الحمام[18]. وبالتالي سيكون هذا العنوان نقطة ارتكاز في الرسالة بتداعياته عبر الفضاء النصي، والقلب النابض المعبر عن الحب الذي ينتصر على الكراهية والجفاء.

وإذا كان رمز الحمامة المطوقة يمثل نقطة مركزية في الدائرة، فإن لهذه الأخيرة أبعادا تحدد برموز أخرى توضحها الترسيمة التالية:

الوصل	الإذاعة
المحب	طوق الحمامة
المحبوب	
السر	الهجر
الحياة العاطفية	

وعلى صعيد آخر يمكن اعتبار هذه الرموز المنتجة أدلة على منتجها العقلي (الإنسان) الذي يبدعها ثم يستهلكها من خلال استعمالها كدلائل على أحاسيسه ، فالمحب يستغل هذه الوسائل للوصول إلى قلب محبوبته مهما كلفه الثمن[19].

ويمكن أن تكون هذه الحمامة في علاقتها بالطوق رمزا للعلاقة الخفية بين الجمال والحب، والتميز والطاعة، وهذه صفة هامة في علاقة المحب بمحبوبته، ولعل الثعالبي كان مصيبا حين قال: «طوق الحمامة يضرب مثلا لما يلزم ولا يبرح ويقيم ويستديم»[20].

- الحب علامة على الإصلاح:

إن في هذه الرسالة دلالة على هاجس التعليم والإصلاح ، وهي لأجل ذلك ألفت، وفي إطارها سرد الكاتب أخبارا كثيرة قد يكون بعضها متخيلا بهدف اتخاذ هذه الرسالة إطارا تفسر فيه بعض السلوكات الاجتماعية والثقافية والسياسية في بلاد

الأندلس، ولا نكون مبالغين إذا قلنا بأن الكاتب كثيرا ما ينصب شراكات للقارئ تجعله ينساق وراء عواطف الحب الجارفة، ولكنه لا يلبث أن يتحدث عن العفة والدعوة إلى ترك المعصية والفحش[21]. وهذا هو التعليم الذي يتهدي بنور العقل وسلطة التنزيل، وفي هذا السياق فقط يمكن أن نربط بين سطور الرسالة صورتين متناقضتين تمثل الأولى الحب بوصفه ميوعة وقلة حزم وانصراف عن الجادة وكونه لهوا لا يليق بمقامات الرجال، وبين الحب كعاطفة نبيلة متأصلة في النفس الإنسانية قوامها العقل والخلق الفاضل الذي يمنع من الانزلاق نحو المعصية.



- العفة علامة سيميائية ذات دلالة اجتماعية:

تتردد الإشارات المكررة من قبل صاحب النص للعفة في الحب، ويفسر آسين بلايثوس ذلك بكونه نتاج نوازع زهدية في المجتمع الإسلامي، ووجودها بهذه الكثافة في سياقات مختلفة في الرسالة يفصح عما تختزنه نفوس أبناء الحضارة الإسلامية التي إليها ينتسب كاتبنا من مثالية طالما أنكرها الكثير عليهم وحصروها في الثقافة المسيحية خاصة[22]. وتظهر العفة كعلامة لها دلالة خاصة حين تشير إلى وضعية النساء المرتبطات بواجبات اجتماعية تلهيهن عن المغازلة والترف، أما الأرستقراطيات والجواري فهن الأكثر عرضة للعلاقات العاطفية سواء في السر أم في العلن، والدليل على ذلك أن

التجارب التي نقلها ابن حزم في بطاقاته الوصفية والسردية استخلصها من تربيته في حجور النساء داخل القصور ومن وراء الستر المسدلة.

- شعرية الحدث:

إن الراوي - هذا الصوت، كي لا أقول هذه الشخصية الخبيرة بأحوال الناس - يحكي لنا أو يتركنا نشاهد الحدث كما شاهده هو وعاينه أو كما نقله له غيره ممن يثق بخبره. فمرة تتطابق شخصية الراوي مع الشخصية الفاعلة (البطل في هذه المغامرات العاطفية - إن صح هذا التعبير - التي يمتزج فيها الحدث بالشخصيات بين الحقيقة والخيال). ويمكن أن نقول أيضا بأن سلسلة البطاقات التي تصف علاقة الرجل بالمرأة وتطوق هذه العلاقة بالحب توظيف للذاكرة الجماعية الأندلسية في ذلك الزمن. إن هذه الرسالة بما تحمله من أحداث محكية على لسان ابن حزم تظهر حركية سردية متولدة من تمازج شخصيات متعددة بحدث واحد هو العاطفة النبيلة (الحب)، وهذا ما يحقق ما يعرف بشعرثية الحدث[23].

- شعرية الجسد والمرأة:

يعتقد الكثير أن الحديث عن عاطفة الحب في الأعمال الأدبية لا مبرر له سوى إثارة الغرائز، خصوصا إذا صدر هذا الأمر من أديب ذائع الشهرة. وفي ثقافتنا العربية الإسلامية لا

يرتبط الحديث عن هذا الموضوع إلا بأشخاص عرفوا بعربدتهم وخروجهم عن جادة الطريق. أما وأن يؤلف فيه عالم من أعظم علماء الإسلام شغل بفكره ومذهبه حيزا كبيرا في المعرفة الإسلامية، فذلك أمر غريب جداً، والذي يزيد القضية تعقيدا حديثه عن أشياء محظورة مرتبطة بعالم المرأة ومفاتن جسدها، وكيف تثير بذلك الرجل في لوحات فيها من الإثارة ما يعتبره الكثير خدشا للحياء[24].

أما بالنسبة لتوظيف المرأة في النص، فلأنها ترتبط سيميائيا بالحياة ، فهي التي تقدم الأحاسيس المرهفة، وهي بعد ذلك الأم التي تلد، وبالتالي يمكن أن نمثل للعلاقة بينها وبين قسيمها الرجل بجدولين مترابطين:

الرجل

الحب

المرأة

وهما ضروريات في هذه الرسالة ولا يتم أحدهما بغياب الآخر. وفي هذا السياق يؤكد ابن حزم على أن العلة في الحب الحقيقي ليست للصورة الحسية، وإن كان للتصاوير المتقنة توصيل عجيب بين أجزاء النفوس النائية[25]. فالجمال الجسدي قد يكون طريقا إلى المحبة، إلا أن النفس بعد ذلك تكون تواقة لتميز ما وراءه، وإلا سقط المحب في الشهوة الجسدية التي لا تمثل إلا نوعا من الإشباع الغريزي. وبالرغم من ذلك تصبح قد

تصبح الأعضاء الحساسة مسالك إلى النفوس ومؤدية لها، ومثال ذلك ما يرويه في إحدى مسروداته: «وأن للوصل المختلس الذي يخاتل به الرقباء ويتحفظ به من الحظر مثل الضحك المستور والنحنحة وجولان الأيدي والضغط بالأجانب والقرص باليد والرجل لموقعا في النفس شهيا»[26]. وهنا يلتقي المفكر الفرنسي ستندال مع ابن حزم الذي سبقه بثمانية قرون في تأكيد علاقة الجمال بميلاد الحب[27].

- شعرية الخطاب الأدبي:

إن هذه الرسالة بوصفها خطابا أدبيا متعدد المستويات صالحة لأن تكون فضاء رحباً تمارس فيه عملية البحث عن شعريته التي تميزه عن سائر الخطابات الأخرى من جهة، وتجعله يتقاطع مع نصوص أخرى، كما أن شعرية هذا الخطاب الذي تظهر في شكل رسالة تنقل القارئ إلى الدلالات العميقة من خلال محاولة انغماسه وتلبسه بأحاسيس المحبين وعواطفهم وبسلوكاتهم الغريزية - كما فعل ابن حزم - وكلما حاولنا تفكيك البنية النصية لهذه الرسالة من خلال ما تدل عليه الألفاظ والصور والأخيلة والأساليب والأحداث والشخصيات والرموز والأمثال، كلما تكشفت لنا وظيفة هذه الرسالة في توظيف الحياة الاجتماعية والقيم الثقافية والفنية السائدة في بلاد الأندلس. لقد مضى الكاتب بكل جرأة موضوعه منتهكا أستار الممنوع وباح بأسرار كثيرة شاقا الصدفة المخفية لجوهر هذه الحقيقة على حد تعبير الجرجاني[28].

لقد لفت نظرنا في هذه الرسالة في مواضع متعددة تحول الكاتب من ضمير «هو» الغائب إلى ضمير «أنا»، وفي هذا اتحاد وحلول في كيان الآخر ليخرج بالتالي من تجربة غيره ليفضح تجربته أمام الملأ ، بل ليفضح تجارب الآخرين في عصره، لتكون - ربما - ظاهرة طبيعية في عصر برمته، بل يمكن أن نقول أن ما تحمله هذه الرسالة من شحنات دلالية ذات قيمة سيميائية من خلال عدولها عن العموم إلى الخصوص الذي يمثل المعاناة الشخصية في ذاتها وفي علاقتها مع الآخر، بل معاناة جيل بأكمله.

هناك نقطة لابد أن يشار إليها بخصوص تقاطع هذا العمل الإبداعي بوصفه نصا مع مجموعة من النصوص الأخرى في تراثنا، وهذا ما يدفع بالقارئ في العملية التأويلية إلى ضرورة الرجوع إلى هذه النصوص التي ساهمت بشكل أو بآخر في خلق الرسالة، بالرغم من تميزها. وعلى حد تعبير فاضل ثامر يكون دور القارئ - هنا - حاسماً، إذ هو الذي يتشكف النص الغائب ويستحضره داخل النص الحاضر أو المقروء[29]، وهو الذي يقوم بدور الربط بينهما.

- علامات الحب بين المنظور الدلالي والوظيفة السردية:

في قصص العشاق والمحبين في الرسالة الموسومة بطوق الحمامة، نرى أيضا مغامرات وحيل يبتدعها العشاق ويرويها ابن حزم عنهم لتدبير لقاءات مع أحبتهم في غياب الرقباء،

نختار من ذلك الحكاية التالية، يقول: «إني لأعلم فتى وجارية كان يكلف كل واحد منهما بصاحبه، فكانا يضطجعان إذا حضرهما أحد وبينهما المسند العظيم من المساند الموضوعة عند ظهور الرؤساء على الفرش، ويلتقي رأساهما وراء المسند ويقبل كل واحد منهما صاحبه ولا يريان وكأنهما إنما يتمددان من الكلل، ولقد كانا بلغا من تكافيهما في المودة أمرا عظيما »[30].

إن هذا البناء السردي يقوم دائما على

المغامرة (محاولة الوصول إلى المحبوبة)

المطاردة

الحيلة (المساعدة) عائق مؤقت (في الرسالة: الواشي)

النجاة ثم الانتصار

وفي نماذج أخرى، يقوم المساعد (الرسول) بنقل الوصال بين الطرفين، ولا بد أن يكون ممن يؤمن جانبه حتى لا يفضح أمر المعشوقة أو يتحول السفير نفسه إلى غادر، وهو ما أكد عليه صاحب الرسالة[31].

ويحدث الوصال أحيانا أخرى، في حضور الملأ وبدون أن يشعر واحد منهم، فقد روى لنا ذلك عن أحد أصحابه الذي تمشى في البساتين بقرطبة مع محبوبته وأهلها إلى أن غيمت السماء وأقبل الغيث ، فلم يكن بالحضرة من الغطاء ما يكفي، قال فأمر عمي ببعض الأغطية، فألقى على وأمرها بالاكتنان

معي فظن بما شئت من التمكن على أعين الملأ وهم لا يشعرون، قال فوالله ما نسيت ذلك اليوم أبداً[32].

وعلى صعيد آخر، يمكن أن نقدم تأويلاً لما رواه في هذه الرسالة المتماسكة من حيث موضوعها ووظيفتها من أحداث تلخص أخبار المحبين دون التركيز على الشخصيات نفسها، فبعضها مذكور عرضاً وبعضها احتفظ الكاتب باسمه ولم يذعه لأسباب اجتماعية، ونرى أن الرسالة قد ركزت في مجملها على العواطف والعلاقات التي نعتبرها وظائف في السايق العام للنص تشترك فيها هذه الشخصيات، بغض النظر عن صفاتها ، كما يمكن اعتبار هذه الوظائف أفعالا نلخصها في[33]:

1 - فعل المحب (البطل)

وظيفة الحب

2 - فعل المحبوبة

3 - فعل الظهير المساعد

4 - فعل الشرير الواشي

أو لنقل شاب يحب امرأة امرأة بارهة تبادله الح

مساعد من الإخوان أو الأصدقاء

ولنضرب مثالا بالقصة التي رواها في باب الموت[34]:

محب 1

مطاردة المحبوبة محبوبة

محب 2 الوجـــد

الاستعانة بالإخوان الاستعانة بالملك

الإشراف على الموت ظهور الظهير (الملك) بفكرة

اختبار المحبين بالموت إقدام الأول

إحجام الثاني



الهوامش والإحالات:

1) بيير جيرو، علم الدلالة، ترجمة أنطوان أبي زيد، بيروت باريس، ط 1، 1986، ص 38.

2) يمنى العيد، في القول الشعري، مجلة مواقف، عدد 50، ص 80. يمكن العودة إلى مقال عبد الله حمادي، تأمل في الخطاب الشعري المعاصر، مجلة علامات في النقد الأدبي، مجلد 4، جزء 14، النادي الأدبي، جدة، 1994، ص 36 للاطلاع على مفهوم علم العلامات من زاوية أنطولوجية براغماتية.

3) سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1997، انظر تمييزه بين التراث والنص، ص 47، وتوسيع مدار اختصاص السرديات النصية، ص 223.

4) د/ يوسف زيدان، الانتقال بالتراث من النص إلى الخطاب، ملتقى المخطوطات، القاهرة، ص 30.

5) لويس أنيتاجغن، نظرية الحب الدنيوي عند العرب، ترجمة رفعت إسلام، مجلة فصول، مجلد 12، عدد 30، 1993، ص 134.

6) عبد الكريم خليفة، ابن حزم الأندلسي حياته وأدبه، درا العربية بيروت (د.ت)،

ص 188 يختلف الدارسون حول طبيعة هذه الرسالة: هل هي رسالة أدبية تمثل سيرة ذاتية مبنية على فرضية التعويل على التجارب الشخصية لوصف أحوال المحبين؟ أم هي جرد رسالة تعليمية في النصح والإرشاد؟ انظر صالح مغيض الغامدي، السيرة الذاتية في الأدب العربي القديم، علامات في النقد جدة، ع 14، 1994، ص 59 ويذكر إحسان عباس في مقدمة الرسالة أنه كتبها ما بين 417 و418هـ بشاطبة لصديق له من المرية زاره، ثم انقطعت بع السبل لظروف الحرب، الرسائل، 01/216.

7) الرسائل ، 911 / 1.

8) الرسائل، 92 /1. انظر ترجمة الحاجب المظفر في البيان المغرب 03/80 . يحكى أن واجد هذه تزوجت بعد وفاة المظفر الوزير عبد الله بن مسلمة صاحب الزهراء، ثم رئيسا من رؤساء البربر؛ وفي هذا علامة على جمالها الفائق، وإلا لما تنافس عليها لرجال. انظر ابن عذارى، البيان المغرب، 03/58.

9) الرسائل، 99 / 1.

10) الرسائل، 107 - 1/106.

11) المصدر نفسه، 1109.

12) من طريف ما رواه ابن حزم في علاقة الفراسة بعلم السيمياء في سياق موضوع الحب حكايته: «ولقد كنت يوما بالمرية قاعدا في دكان إسماعيل بن يوف الطبيب الإسرائيلي، وكان بصيرا بالفراسة محسنا لها ، وكنا في لمة فقال له مجاهد بن الحصين لقيسي ما تقول في هذا؟ وأشار إلى رجل منتبذ عنا ناحية اسمه حاتم ويكنّى أبا البقاء، فنظر إليه ساعة يسيرة، ثم قال: هو رجل عاشق، فقال له: صدقت، فمن أين قلت هذا؟ قال : لبهت مفرط ظاهر على وجهه فقط دون سائر حركاته ، فعلمت أنه عاشق ليس مريضا ». الرسائل، 1/114، و 01/108.

13) الرسائل، 1/111.

14) الرسائل، 1/100.

15) يبدو أن هناك نوعا من البراعة الإدبية فرضها البيان بالمقابلة في هذه الجمل، والمقابلة هنا لا تقوم بين أكثر من ضدين فحسب، بل تتجاوز إلى أكثر من ذلك:

السقام المستلذ والعلة (تقابل) الشهوة

السليم

البرء

الشيء المزين يسهل ما يؤنف منه يصعب

الرسائل ، 1/105.

16) أحمد الربيعي، الرمزية في مقدمة القصيدة، النجف 1973، ص 11 وما بعدها.

17) تزوج ابن حزم في شبابه نعم، ثم ماتت فحزن عليها حزناً شديداً.

18) ديزيرة سقال، من الصورة إلى الضفاء الشعري، ص 43.

19) حسين خمري، سلطة الرمز، سيميائية القراءة، قسنطينة، ص 130.

20) الثعالبي ، ثمار القلوب ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، القاهرة 1965، ص 465.

21) الرسائل، 1/272 و274 وانظر مقدمة طوق الحمامة في الألفة والآلاف، المكتبة الحفصية القاهرة 1975، ص 8 و 9.

22) أنخيل بلنثيا، تاريخ الفكر الأندلسي، ترجمة حسن مؤمن، القاهرة 1955، ص 213 و214 وانظر أحمد طاهر مكي، دراسات أندلسية ، ص 205 ويبدو أن مفهوم العفة عند ابن حزم مبني على موقفه المريب من المرأة وسوء ظنه بها أكثر من الرجل، كيف لا وقد تربى في حجورهن ويعرف من أسرارهن ما لا يعرفه غيره. انظر حميد خميسي، أشكالية الحب في طوق الحمامة، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، عدد 02، 1993، ص 50.

23) لقد أشار ابن حزم نفسه في الرسالة إلى أنه اتبع أسلوب الحكاية، يقول : «وسأورد في رسالتي هذه أشعارا قلتها فيما شاهدته ، فلا تنكر أنت ومن رآها عليّ أني سالك فيها مسلك حاكي الحديث نفسه» 1/87.

24) الرسائل، 01/130 و274 لقد أولت الدراسات الحديثة اهتماماً كبيراً لموضوع الجسد في العمل الأدبي، بعد أن همش لاعتبارات أخلاقية ، وأضحى معطى ثقافياً متعدد الجوانب، يمكن تفكيك رموزه الحافة، وتعدي وظيفته الإثارة فيه إلى خلق لذة فنية بديلة وفاعلة. انظر جلال الدين سعيد ، فاسقة الجسد، دار أمية للنشر، تونس 1993، مقدمة الكتاب، ومجلة المساءلة، اتحاد الكتاب الجزائريين، العدد 01، 1991، ص 137.

25) رسائل ابن حزم، 01/117 و141.

26) المصدر نفسه، باب الوصل، 01/188 يمكن اعتبار المرأة بحضورها الكثيف علامة سيميائية دالة على انتصار الأنثى الضعيفة على الرجال الراسخين، وبالتالي فهي تمثل سمة ثقافية في المجتمع . انظر عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي ط2، 1997، ص 85.

ستندال، هذا هو الحب، ترجمة صوفي عبد الله، كتاب الهلال، عدد 327، القاهرة سنة 1978، ص 24.

27) أحمد حيدوش، النص الأدبي سيماه وسيمياؤه، ملتقى السيميائية والنص الأدبي، جامعة عنابة، ص 120.

28) فاضل ثامر، من سلطة النص إلى سلطة القراءة، مجلة الفكر المعاصر، بيروت، عدد 48/49، 1988، ص 92 هذا ما يعرف في علم النص بأسلوب الحوار بين النصوص، أو التداخل النصي، انظر جوليا كريسطيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال المغرب 1991، ط 1، ص 78 و 79.

معلوم أن هناك تشابهاً موضوعاتياً بين طوق الحمامة وبين نصوص أخرى ممثلة في كتب الزهرة لابن داوود وفردوس الحكمة لعلي بن زين الطبري ورسالة في العشق لابن سينا.

29) الرسائل، 1/186 وانظر مجلة فصول، مجلد 12/03، سنة 1993، عبد الله السمطي، جماليات الصورة السردية في أخبار الأغاني وحكاياته، ص 117 - 116.

30) الرسائل، 1/214، وفي ذلك يقول الشاعر:

30) الرسائل ، 189 / 01.

31) كما هو معلوم لا يتمظهر السرد في الأنواع القصصية المعروفة، بل يتعداه إلى أخرى كالنصوص التاريخية والسير الذاتية، والرسائل الأدبية لا تخلو من سرد كما هو الحال في رسالتنا، ذلك أن الكاتب يحاول تقمص الأحداث ليعيشها كواحد ممن صنعوها في الزمان والمكان المحدثين. وعليه، يمكن - في نظري - أن نستلهم بعض مقولات السرديات الحديثة في دراسة النصوص القديمة، وقد سعت مدرسة باريس إلى تعميم أنموذج بروب على كل نوع أدبي قصصي (سردي).

32) الرسائل، ص 1/261.

